



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Facultad de Ciencias Sociales

Escuela Profesional de Historia

**Teatro para el Centenario de la Independencia (1921 y
1924): conflictos entre el gobierno leguista y el negocio
teatral en Lima**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Historia

AUTOR

Miguel Ángel CCASANI CONDO

ASESOR

Dra. Carlota CASALINO SEN

Lima, Perú

2019



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Ccasani, M. (2019). *Teatro para el Centenario de la Independencia (1921 y 1924): conflictos entre el gobierno leguista y el negocio teatral en Lima*. Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Historia. Escuela Profesional de Historia, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Vicerrectorado de Investigación y Posgrado
Dirección General de Biblioteca y Publicaciones

Dirección del Sistema de Bibliotecas y Biblioteca Central



Hoja de metadatos complementarios

Código ORCID del autor: (dato opcional)

Código ORCID del asesor o asesores (dato obligatorio): 0000-0002-3102-8925

DNI del autor: 46737410

Grupo de investigación: “Diseñando el Perú”

Institución que financia parcial o totalmente la investigación: VRIP

Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación: Lima

Año o rango de años que la investigación abarcó: 2019



VICEDECANATO ACADEMICO

**ACTA PARA OPTAR EL TITULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN HISTORIA**

En Lima a los dieciocho días del mes de octubre del dos mil diecinueve, reunidos en el Salón de Grados de la Facultad de Ciencias Sociales, bajo la presidencia del Dr. Francisco Felipe Quiroz Chueca y con la asistencia de los miembros del Jurado y del Vicedecano Académico de la Facultad, se dio inicio a la sustentación de la Tesis presentada por el Bachiller Miguel Angel Ccasani Condo, para optar el TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN HISTORIA, titulada:

**"TEATRO PARA EL CENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA (1921 y 1924):
CONFLICTOS ENTRE EL GOBIERNO LEGUISTA Y EL NEGOCIO TEATRAL EN
LIMA"**

A continuación se formularon las preguntas y observaciones por parte de los miembros del Jurado. Luego de absueltas, el Jurado procedió a calificar la exposición de la Tesis obteniendo la nota:

Sobresaliente 18

El Jurado, de conformidad al Reglamento General de Grados y Títulos de la Facultad, acordó otorgar al Bachiller Miguel Angel Ccasani Condo, el TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO en HISTORIA y para dar constancia se extendió la presente Acta y firmaron:

[Signature]
Dr. Francisco Felipe Quiroz Chueca
Presidente

[Signature]
Mg. Virgilio Cabanillas Delgadillo
Miembro

[Signature]
Lic. César Puerta Villagaray
Miembro

[Signature]
Dra. Carlota Casalino Sen
Asesora

[Signature]
Dr. Francisco Felipe Quiroz Chueca
Vicedecano Académico (e)



A mi familia.

*“El Teatro, como el arte en general, carece actualmente de un estilo,
de un rumbo, de un espíritu únicos (...) Semeja una inmensa feria
cosmopolita donde toda moda es precaria, toda filosofía es efímera y
todo color en tornadizo...”*

José Carlos Mariátegui, *Figuras y aspectos de la vida
Mundial* en la Revista *Variedades*, 1 de marzo de 1924.

AGRADECIMIENTOS

El apoyo que recibió este trabajo ha sido variado y complejo de diversas formas desde distintas disciplinas, instituciones y personas particulares, por lo que se agradece a todos quienes supieron de este trabajo e intervinieron desde lo mínimo para apoyarlo.

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I	
Leguía rumbo al centenario.....	23
1.1 Los primeros actos políticos de Leguía.....	25
1.2 La necesidad de un plan nacional y la aparición de la Patria Nueva	28
1.3 Los inicios del Oncenio ante los problemas sociales.....	35
1.4 Interés por el centenario: una fiesta para los extranjeros	38
CAPÍTULO II	
Teatro limeño rumbo al centenario	45
1.1 Actividad teatral a inicios del Siglo XX.....	46
1.1.1 Teatro como espacio público: relación entre el local y los asistentes	46
2.1.1.1 Teatros de relación exclusiva	50
2.1.1.2 Teatros de relación variada	51
2.1.1.3 Teatros de relación improvisada	53
2.1.2 Los nuevos protagonistas: de artistas hasta empresarios.....	54
2.1.2.1 Los empresarios teatrales	55
2.1.2.2 Las compañías teatrales	57
2.1.2.3 El regulador de los espectáculos: el inspector de ramo.....	59
2.1.3 Estabilidad financiera	61
2.2 Sobre los escritores y las preferencias temáticas	63
2.2.1 La relación con lo extranjero	65
2.2.2 El rescate de la historia.....	65
2.2.3 La denuncia social.....	67
2.2.4 Costumbrismo	69
2.3 Interés por el centenario: La crisis del teatro nacional	71
CAPÍTULO III	
El centenario de 1921: incomprensión de la actividad teatral por parte de la Patria Nueva	75
3.1 Percepciones previas a inicios de 1921	76

3.2	Plan oficial y desarrollo de los conflictos	81
3.2.1	Primer conflicto: El manejo de los espacios públicos por la Patria Nueva	83
3.2.1.1	El circuito oficial del entretenimiento limeño	84
3.2.1.2	Aumento de teatros activos en 1921	87
3.1.2	Segundo conflicto: La cuestión de los artistas nacionales.....	91
3.1.3	Tercer conflicto: El triunfo de la ópera internacional sobre el teatro histórico.....	96
3.1.3.1	El costumbrismo marginado antes del centenario.....	97
3.1.3.2	La ópera oficial para el centenario sobre las obras costumbristas	102
3.3	Percepciones después del centenario de 1921	107
CAPÍTULO IV		
El centenario de 1924: evolución del teatro y alianza con la Patria Nueva para <i>El Sol de Ayacucho</i>		114
1.2	Percepciones previas en 1924.....	118
1.3	Plan oficial y evolución de los conflictos iniciales	122
1.3.1	Evolución del primer conflicto: espacios controlados por el renovado empresario teatral de la Patria Nueva.....	125
1.3.1.1	Una capital moderna a través de la expansión	125
1.3.1.2	Los primeros intentos de una nueva industria teatral unificada	128
1.3.2	Evolución del segundo conflicto: la continuación del teatro de las frivolidades por las compañías actorales.....	134
1.3.3	Evolución del tercer conflicto: el nacionalismo costumbrista y el mecenazgo estatal para el drama nacional <i>El Sol de Ayacucho</i>	137
1.3.3.1	El costumbrismo limeño y su nacionalismo camino al centenario	138
1.3.3.2	<i>El Sol de Ayacucho</i>	143
1.4	Percepciones después del centenario de 1924	149
CONCLUSIONES		155
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS		158
ANEXOS.....		167

ÍNDICE DE CUADROS

	Pág.
Cuadro 1: Tendencia de la prensa oficial en 1921	78
Cuadro 2: Obras previas al programa del centenario de 1921	101
Cuadro 3: Obras del programa oficial del centenario de 1921	103
Cuadro 4: Obras posteriores al programa oficial del centenario de 1921.....	106
Cuadro 5: Tendencia de la prensa oficial en 1924.....	119
Cuadro 6: Obras previas al programa del centenario de 1924	142
Cuadro 7: Obra del programa oficial del centenario de 1924.....	147
Cuadro 8: Obras posteriores al programa oficial del centenario de 1924.....	148

ÍNDICE DE ANEXOS

	Pág.
Ilustración 1: Tito Schipa y Rosina Storchio, los intérpretes de Manon.....	168
Ilustración 2: Escena de La calesa de la Perricholi en el teatro Colón.....	168
Ilustración 3: Aspecto de la Plaza San Martín después de su inauguración.....	169
Ilustración 4: Sala del teatro Forero	169
Ilustración 5: Ollanta en el Callao con el maestro Vallerriestra, Padovani y Rosina Storchio.	170
Ilustración 6: Balcón de honor del teatro Forero (1924).	170
Ilustración 7: Actores y Actrices que interpretaron el drama lírico El Sol de Ayacucho (1924).	171
Ilustración 8: Escena teatral en el teatro Forero (1924).	171
Ilustración 9: Publicidad de la temporada oficial por el Centenario del teatro Forero para 1921.	172
Ilustración 10: Publicidad para la Empresa Teatros y Cinemas Ltda.	173
Ilustración 11: Publicidad de la temporada oficial por el Centenario del teatro Forero para 1924.	174
Ilustración 12: Plano de la sala de espectáculos del Cine – Teatro Mundial.	175
Ilustración 13: Detalle en el plano de las obras de pintura para los palcos oficiales de los teatros Forero y Municipal en 1921.	176

INTRODUCCIÓN

Esta tesis se aborda las relaciones entre la actividad teatral y el gobierno de Leguía expuesto en las fiestas que conmemoraron el centenario de la independencia peruana. Estas celebraciones fueron ocasiones importantes que revelaron la situación del espectáculo teatral, el apoyo artístico a través del Estado, el interés de la representación y el desarrollo de la Patria Nueva. El ámbito de estudio se circunscribe a Lima.

1921 y 1924 fueron años importantes para el gobierno de Leguía porque en ellos se cumplieron cien años de la lucha independentista, la cual se consideró entre la proclamación de la independencia en Lima (1821) y la última batalla contra el dominio español en Ayacucho (1824). De este modo el centenario general por la independencia se planeó teniendo como límites los centenarios de 1921 y 1924, cerrando esta festividad bajo su régimen. Para Leguía estos aniversarios fueron ocasiones para reafirmar su figura pública y sostener su sistema de gobierno, organizando las ceremonias alrededor de las

aspiraciones de la Patria Nueva como expansión urbana, modernidad de espectáculos y multiplicación empresarial. Estas características influenciaron en el desarrollo del negocio del entretenimiento, entre ellos el teatral.

Con esta investigación se puede comprender el teatro —desde un punto de vista historiográfico— como un fenómeno que tiene su propia estructura y desarrollo. Así, se busca demostrar una realidad teatral enfocada en su profesión pública y no dependiente de los literatos, revalorizando a las compañías artísticas, los espacios dramáticos, los empresarios de este ramo y la representación como negocio de entretenimiento. Es decir, reconocer esta actividad no solamente como un producto político o social, sino como una dinámica teatral en sí misma, con sus elementos endógenos y sus relaciones externas. Uno de los principales eventos que revelaría la configuración de este tipo de relaciones fueron las fiestas por el centenario de la independencia peruana.

Por un lado, el centenario suele estar relegado a la investigación del Oncenio de Leguía como un aspecto político, económico o cultural centrado en las ceremonias y en la renovación arquitectónica de la ciudad. A través del estudio de otros aspectos como la actividad teatral se considera que se pueden encontrar otros aspectos relacionados al desarrollo político de Leguía en el gobierno y la construcción de la Patria Nueva como un fenómeno más complejo.

Por otro lado, este trabajo busca aportar al estudio del teatro desde una perspectiva histórica, el cual se encuentra en plena construcción al no existir disciplinas académicas que sugieran publicaciones sistemáticas sobre su desarrollo en el país. Por último, entender

la importancia de las relaciones del Estado con otros elementos representativos nos ayudará a comprender la realidad peruana actual a puertas del bicentenario.

Por lo tanto, el problema principal es ¿Qué relaciones mantuvieron el gobierno leguista y la industria teatral limeña durante las fiestas por los centenarios de la independencia? A manera complementaria se presentan estos problemas específicos:

- ¿Cómo se desarrolló la industria del teatro en Lima durante los centenarios por la independencia de 1921 y 1924?
- ¿Qué importancia tuvo el negocio del teatro limeño durante el aniversario por los centenarios de la independencia?
- ¿Qué alcance tuvo el proyecto político de Leguía llamado Patria Nueva en los eventos por los centenarios por la independencia?

De este modo, el objetivo general fue analizar —por medio de la reconstrucción de la actividad teatral de los años 1921 y 1924— las relaciones con el régimen de Leguía durante el centenario de la independencia peruana. Los objetivos específicos fueron:

- Analizar el desarrollo del teatro limeño durante las fiestas por el centenario para reconocer los cambios de sus componentes bajo el gobierno de Leguía.
- Determinar la importancia del teatro en la coyuntura del centenario, tanto como sus funciones sociales así como su relevancia como espacio de entretenimiento y reconocimiento social.
- Reconocer la influencia que tuvo el proyecto político de Leguía durante las fiestas del centenario, y de entre ellas a las producciones teatrales de 1921 y 1924.

Ante estos los puntos planteados, las hipótesis son las siguientes:

- La relación entre el Estado y el teatro se caracterizó por la incompreensión de intereses entre ambas partes. El primero recurrió a ella excepcionalmente para reforzar su poder por medio de alegorías, y el segundo esperó apoyo constante por los modernos cambios en el negocio del entretenimiento.
- El teatro limeño se desarrolló a causa del ascenso de otros negocios de entretenimiento, de la expansión urbana y de la promoción estatal a nuevos tipos de empresariados. Entre ambos centenarios (1921 y 1924) el negocio teatral se profesionalizó como una empresa de espectáculos diversos, dejando al arte dramático minimizado.
- Los aniversarios de la independencia se organizaron principalmente para los invitados extranjeros. En los eventos importantes como las inauguraciones o el entretenimiento buscaron mostrar al país como una nación europeizada entre lo criollo y lo incaico. La Patria Nueva estaba consolidando esta tendencia al volverla imagen oficial del país para los centenarios.

A continuación se presenta un estado de la cuestión, el cual revela que el teatro en el trabajo historiográfico peruano es un estudio en construcción, de enfoques específicos y con aportes de otras disciplinas.

Para una investigación científica fue necesario partir de *El teatro y la política* de Blas Raúl Gallo, donde este arte se estudia como un sistema propio, evolucionable y en constante retroalimentación con diversos agentes sociales. En el caso peruano, el trabajo que mejor ha teorizado cómo llevar a cabo una investigación así es *Teatro peruano siglo*

XIX de Pablo Macera. Aquí se rescata el uso de los documentos importantes en su quehacer así como la relevancia del trabajo estadístico. De este modo el teatro deja de verse como dramaturgia (que es la tendencia al repasar su historia) para transformarse en un producto más complejo que incluye compañías teatrales, negocios activos, relaciones de poder y confluencia social. Si bien el autor no desarrolla estas posibilidades propone opciones para futuras investigaciones.

Lima suele ser el centro de atención para abordar las capacidades del teatro como negocio y como aparato de interés colectivo. En *El teatro en Lima y la construcción de la nación republicana: Lima, 1790-1850* de Mónica Rickets¹, enfocado en las compañías teatrales desde el virreinato hasta los inicios de la república y en su uso para la exposición de ideas locales. Su aporte más importante es el seguimiento de la construcción de héroes a través de la representación teatral para instalarse en la memoria colectiva y desarrollar una identidad nacional. Sin embargo existen trabajos historiográficos resaltantes sobre el teatro en provincias, por ejemplo los dos tomos de *El teatro quechua en el Cuzco* de César Itier y *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el Oncenio de Leguía (1919 - 1930)* de Zoila Vega Salvatierra.

Existen pocos estudios de teatro que abarquen largos lapsos temporales debido al desorden de las fuentes y a la escasez de las mismas, lo que genera investigaciones aisladas entre sí. El trabajo referencial más conocido son los tomos de *Historia de la República del Perú (1822 – 1933)* de Jorge Basadre, donde se resalta el teatro como un elemento social de potencial político y el desarrollo de este arte como negocio. Otro esfuerzo es *Historia*

¹ Tesis presentada en Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

general del teatro en el Perú de Balta Campbell, que a pesar de que tienda a las generalidades, recorre la historia del Perú y reseña las obras clave del teatro peruano según sus contextos históricos. Quizás el trabajo más riguroso en cuanto a fuentes es *Teatro y sociedad, Lima 1840–1930* de Ricardo Cantuarias² que los ordena para su seguimiento al lado del desarrollo de las mentalidades. Debido a que estos trabajos compilatorios históricos abarcan periodos extensos hay vacíos que necesitan una aproximación historiográfica por su potencial, como es el Oncenio de Leguía.

Para los estudios del teatro en momentos determinados se menciona a *La unión de todos: teatro y discurso político en la independencia* de Jesús Cosamalón,³ donde se sigue la discusión política del proceso independentista, el mensaje libertario y las necesidades de la élite limeña a través de las obras teatrales más difundidas por fuentes periodísticas. Otro trabajo es *Cuatro obras sobre la guerra del Pacífico en el teatro peruano* de Rubén Quiroz Ávila⁴, donde se elabora un corpus sobre qué producciones teatrales se hicieron en el contexto de esta guerra, y a partir de ella se trabajan algunas obras clave para reconocer su percepción durante ese transcurso. Ambos trabajos se enmarcan en la comprensión del teatro como un espacio público útil para la convocatoria y difusión de ideas, alejándose de la dramaturgia y centrándose en la puesta en escena.

Se han explorado otras características del teatro que puede dar otros aportes al estudio historiográfico. Es importante mencionar *Inmigrantes chinos en Lima: Teatro, identidad e inserción social. 1870 – 1930* de Odalis Valladares,⁵ que explora el teatro como

² Tesis presentada en Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

³ Presentado en *III Coloquio Internacional de Estudiantes de Historia*, Lima. 1994.

⁴ En *Desde el Sur* 1, V. 2. Pág. 315 – 335.

⁵ Tesis presentada en Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012.

un espacio para el rescate cultural y la búsqueda de inclusión social, es decir un lugar que brinda oportunidades para que la comunidad china en el Perú exprese sus valores e inquietudes. Por otro lado en *El poder y la función ideológica del teatro durante el leguismo: el reestreno de la ópera Ollanta* de David Rengifo Carpio⁶ se analiza la adaptación de la obra *Ollanta* para 1920 y su capacidad política para reafirmar el discurso del gobierno de Leguía. El teatro aquí es un instrumento para la afirmación de poder leguista y expone las posibles contradicciones entre la representación peruana y el plan de la Patria Nueva. Aunque por sus objetivos tiende a considerarlo sólo como una parte de la actividad política, se considera que este es el trabajo más cercano a esta investigación por sus fuentes y método de estudio.

Existe además otras investigaciones que pueden aportar a este estudio historiográfico desde su punto de vista artístico; trabajos como *Una memoria del teatro (1964-2004)* de Luis Peirano Falconi⁷ y su enfoque en la necesidad de una historia del teatro peruano que redescubra su herencia provincial (además de la importancia de las compañías teatrales), hasta *Un palacio para el presidente: El salón Ayacucho (1924) identidad y nación en el mecenazgo artístico e Augusto B. Leguía* de Carla Di Franco Ochoa⁸ que revalora los espacios arquitectónicos y el patrocinio estatal como instrumentos de reafirmación de poder.

Es importante mencionar algunas investigaciones sobre la celebración del centenario en el Oncenio. Para la situación de la nueva élite en el Oncenio se reconoce a *Jochamowitz y el sujeto de la modernización: ideales, construcciones y tensiones a inicios*

⁶ Tesis presentada en Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.

⁷ Tesis presentada en Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

⁸ Tesis presentada en Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016.

del siglo XX de Kathy Araujo,⁹ donde gracias a la escritura autobiográfica de un ingeniero favorecido por la occidentalización se ve cómo la élite modernizadora construyó el discurso de identidad que debería regir según la Patria Nueva. Se determina que el objetivo es alcanzar una comunidad moderna basada en lo técnico y administrativo (características modernas), y luego recurrir a sus orígenes históricos como el imaginario incaico. Este discurso es el que se distribuirá para la confirmación de poder en las ocasiones necesarias como las fiestas del centenario.

Carlota Casalino en trabajos como *Centenario de la Independencia y el próximo Bicentenario: Diálogo entre los Próceres de la nación, la «Patria Nueva» y el proyecto de comunidad cívica en el Perú*¹⁰ reconoce al centenario como una ocasión especial para consolidar el plan político de Leguía mediante rituales de afirmación de poder, relacionándose con los próceres independentistas y actualizando su autoridad a través de ellos. La construcción de la nación peruana se relaciona con el asentamiento de un ideario colectivo a través de los monumentos. La arquitectura como instrumento de poder también se detalla en *Mármol y nación: monumentos urbanos en el centenario de la independencia del Perú (1921-1924)* de María Flores Ledesma,¹¹ donde el espacio obtiene el significado de constructor de memoria para la formación de una nación. Ambos trabajos tienen enfoques interdisciplinarios en las fiestas del centenario y rescatan las articulaciones ideológicas de nación, ciudadano e identidad del proyecto la Patria Nueva a través de su impulso arquitectónico.

⁹ En *Autobiografía del Perú Republicano. Ensayos sobre historia y la anarquía del yo*, p. 159 – 188.

¹⁰ En *Investigaciones Sociales Año X*. Lima. 2006. Pág. 285 – 309.

¹¹ Presentado en *Encuentro Bicentenario: Urbanismo, patrimonio y herencia cultural en las ciudades iberoamericanas* en 2011.

Como se ve, en la celebración del centenario está presente el concepto de modernización a través de la Patria Nueva. Esta tendencia a inicios del siglo XX también se ha trabajado por Peter Klarén en *Nación y sociedad en la historia del Perú*, donde el desarrollo de los aparatos estatales en la república suele quedar en manos de una élite de tendencia europea, dejando de lado el carácter étnico de la sociedad peruana. Sobre la relación de la modernización de Leguía frente a los indios se puede revisar *Temblor en los andes: siglo XIX – XX. Nación e identidad en la historia del Perú* de Emanuel Sarkisyanz, donde se destaca la idealización del indio pre hispánico para afirmar sobre su nostalgia una nueva nación. Otro estudio que detalla este aporte es *Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú* de Nanda Leonardini,¹² donde se evidencian las intenciones de una nación en el Oncenio mediante símbolos e iconografías apropiadas de lo indígena.

Por último es importante mencionar algunas investigaciones sobre los centenarios en otros países. Gerson Ledezma Meneses en *Chile en el primer centenario de la independencia en 1910: identidad y crisis moral* se expone el debate intelectual sobre esta fecha desde la perspectiva nacionalista, la cual se oponía a la mejora de sus relaciones internacionales por la festividad. El centenario fue una ocasión para expresar la crisis de identidad nacional a través de perspectivas socialistas y con rechazo al americanismo. Asimismo, Annick Lemperiere en *Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910 – 1921): de la historia patria a la antropología cultural*¹³ compara las dos celebraciones por sus centenarios y resalta la diferencia de sus contextos: La primera ocurría en medio del desgaste de un proyecto político y en la segunda el nacimiento de uno

¹² En *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultural*, 2009. Pág. 1259 - 1270.

¹³ En *Hmex* XLV. 1. 1995. Pág. 317 – 352.

nuevo, de modo que se analiza la evolución de lo que percibían como nación moderna a través de esos años. La comparación de centenarios en condiciones distintas también se puede revisar en *La opinión pública en el centenario de la independencia. Los casos de Colombia y México* de María Zapata Villamil, donde se revisan las interpretaciones de sus independencias según la realidad social y política a través de la prensa en dos países con estabilidades sociales opuestas.

A continuación se expondrá el marco teórico para mostrar algunas precisiones conceptuales necesarias. Para trabajar el concepto del teatro fue necesario considerarlo bajo tres aspectos: el teatro como negocio de entretenimiento, como ocupación actoral y como producto artístico.

El teatro como negocio del entretenimiento se refiere a la labor de los empresarios teatrales que se movían desde los convenios con las compañías teatrales hasta su distribución en los locales disponibles de Lima. Esta escala de relaciones públicas es la más proclive para relacionarse con el gobierno, por ejemplo David Carlos Rengifo Carpio en *El poder y la función ideológica del teatro durante el leguismo: el reestreno de la ópera Ollanta* señala las relaciones de poder a esta escala en el gobierno de Leguía y su potencial para los intereses de la Patria Nueva.

El teatro como ocupación actoral se refiere a la actividad de las compañías artísticas tal como lo muestra Jorge Basadre en el tomo XI de *La Historia General del Perú*. Aquí son las agrupaciones que produjeron el arte dramático y pasaron a través de los empresarios teatrales para exponerlos al público. Estas compañías artísticas comprendían a los actores

— y de forma indirecta a los escritores — siendo los que desarrollaron la capacidad de representación y construcción alegórica del teatro limeño según sus encargos.

Finalmente, el teatro debe considerarse un como producto artístico pues esta característica le otorgó valor de exposición en la sociedad y valor en el mercado, gracias a su capacidad de representación. Se parte de Aristóteles en *De Poética*, donde se define un tipo de arte caracterizado por sus recursos variados, volubles y no específicos como el ritmo o la música para imitar acciones. Esta disposición alegórica para la conmoción del público es rescatada por Jean Duvignaud en *Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*, donde destaca su importancia social y sus mensajes a nivel consciente e inconsciente. Duvignaud señala que las relaciones sociales antiguas se reafirmaban en el teatro por su función evocativa en el espectáculo, y su decadencia en la era del cine la volvió efectiva sólo en representaciones lejanas a la realidad del público (percepción de valor etnográfica) halagando los valores tradicionales. Este aporte sirve para alejar al teatro como literatura dependiente del autor y considerarlo un producto relevante en la colectividad por su capacidad de influencia social. De esta manera, El Oncenio de Leguía el producto teatral aún mantenía el costumbrismo cómico y lírico a través del género chico, el cual tuvo entre sus mejores ofertas a las revistas, los sainetes, las zarzuelas y algunas operetas. Es necesario precisar que a pesar de esta preferencia también estuvo presente el drama como la ópera y otras variantes de comedia, mayormente promovidas por el gobierno y sin mayor éxito.

Existe un concepto que recorre estas visiones del teatro a inicios del Oncenio de Leguía: la representación, por lo que es necesario definir este término para exponer sus posibilidades económicas. Georges Balandier en *El poder de las Escenas. De la*

representación del poder al poder de la representación la define como la capacidad de dar apariencia a los fenómenos en su forma primaria, de develar las verdades ocultas de forma independiente de su creador y de exponer una visión de la sociedad. En este último aspecto se encuentra un potencial de reconstrucción alegórica útil desde lo lúdico hasta lo político, y con suficiente valor para el público para estimarse en el mercado.

*

*

*

Este trabajo se ha dividido en cuatro partes.

En la primera parte llamada *Leguía rumbo al centenario* se analizan las condiciones políticas y sociales con las que Leguía llegó a ese aniversario. Como esta festividad oficialmente transcurrió desde 1921 a 1924 se analizan sus años previos donde comienzan su establecimiento político inmediato, sus medidas iniciales y sus posiciones frente a los problemas sociales. Se busca entender además el despliegue de la Patria Nueva en diversos aspectos sociales como ideológicos. Para ello se utilizan los principales trabajos enfocados en el Oncenio y se revisan los estudios similares sobre centenarios extranjeros para identificar el principal valor de este evento. Con esto se descubre que los centenarios fueron importantes en sí mismos, por ser ocasiones para desarrollar el proyecto de la Patria Nueva en diversos aspectos de la ciudad (constitución ideológica, concentración de poderes, paternalismo social, etc.), a la par que podría mostrar una modernidad de estilo europea para los embajadores extranjeros (objetivos principales de Leguía en estas fechas).

La segunda parte se llama *Teatro limeño rumbo al centenario*. Aquí se analiza la realidad teatral que vivió Lima antes de llegar a estas fiestas. Para una mejor comprensión se presenta una clasificación de locales teatrales basado en su apoyo al arte dramático para

sostener un público estable. Enfocarse en esta relación entre la producción y la rentabilidad ayuda a comprender la realidad de su negocio a inicios de leguismo, donde el desarrollo de una nueva clase empresarial era controlado por el gobierno según el interés de la Patria Nueva. Así se clasifican los teatros de relación exclusiva (las preferidas por la élite limeña), de relación variada (las más comunes) e improvisada (en el marco marginal). Con estos conceptos se puede entender la realidad del teatro limeño en estos años, tomando en consideración a todos sus implicados, aparecen los empresarios teatrales como futuros nuevos protagonistas. En general, el teatro esperaba recuperar la exclusividad preferencial de la élite limeña como un lugar de exhibición de poderes, pues con el nuevo siglo se estaban institucionalizando nuevas formas de entretenimiento como el cinema. Esto también generó cambios en la temática ofrecida por las compañías teatrales, la cual variaba entre la adaptación extranjera, el costumbrismo y la denuncia social. Esta dificultad para mantener una producción culta según los estándares de la Patria Nueva, será conocida como una crisis del teatro nacional.

La tercera parte se llama *Centenario de 1921: incomprensión de la actividad teatral por parte de la Patria Nueva*, y desarrolla la primera parte de estas relaciones en el primer centenario de la independencia. En 1921 el régimen de Leguía celebró estas festividades cumpliendo el objetivo de agasajar a los visitantes extranjeros y mejorar las relaciones exteriores, dejando los conflictos sociales en un segundo plano. Para ello tuvo que mostrar a la ciudad como una ciudad moderna según el estándar de la Patria Nueva, por lo que llegó a ese año realizando cambios urbanos en Lima y promoviendo nuevos espacios de entretenimiento. A pesar de apoyar indirectamente a los nuevos locales de teatro estas medidas afectarían al teatro nacional en diversos aspectos desde los negocios hasta la

temática. El teatro llegó a este centenario arrastrando sus problemas de sostenimiento y generando una participación improvisada e impersonal en unas celebraciones que se interpretaron posteriormente como exitosas.

Finalmente, la cuarta parte se llama *Centenario de 1924: evolución del teatro y alianza con la Patria Nueva para El Sol de Ayacucho*. Aquí se expone el cambio de coyuntura que sufrió Lima desde 1921, demostrado en el aumento de medidas autoritarias por Leguía, ya sea controlando medios informativos como la prensa, así como manipulando aparatos políticos como en su reelección. Debido a la presencia constante de los conflictos sociales en todo el territorio, el gobierno leguista se enfocó en recuperar la confianza pública y reducir la crítica nacional, a la par de mantener las buenas relaciones con los extranjeros. En estas circunstancias el negocio teatral estuvo experimentado cambios importantes para adaptarse al medio, siendo los más importantes la progresiva profesionalización del medio y la industrialización de los recursos para mayor beneficio. De este modo estos locales buscaron especializarse como espacio de variado entretenimiento y dejaron al arte dramático como una opción más. Debido a la competencia de espectáculos públicos se produjeron cambios como el no presentarse como un lugar de exhibición de poderes para la élite, y desarrollaron asociaciones públicas entre empresarios para concentrar los locales bajo pocas empresas. En estas circunstancias, Leguía que buscaba recuperar la confianza pública, recurrió al empresariado teatral para crear la obra *El Sol de Ayacucho* (alegoría de la Patria Nueva) y presentarla en el centenario. Fuera de esta relación, las otras escalas del teatro (el de las compañías teatrales y el de producto artístico) fueron descuidados por estas circunstancias promoviendo su futuro estancamiento. A pesar de su mayor organización, este centenario no logró cumplir su

objetivo de respaldo social y fue el último evento de mayor participación colectiva a favor de la Patria Nueva, presagiando el inicio de la crisis del Oncenio de Leguía.

Esta investigación está inscrita en el VRIP con el código E19151321.

CAPÍTULO I

Leguía rumbo al centenario

Cuando llegaron las celebraciones por el centenario de la independencia peruana el gobierno leguista estuvo desarrollando cambios importantes. Hasta mediados de 1920 las crisis sociales que incluyeron reformas políticas, demandas obreras y el problema indígena (mantenidas en su mayoría por los gobiernos anteriores) habían caracterizado estos años previos a su mandato, pero a partir de él un nuevo plan político se desplegó en las diferentes esferas del aparato estatal y social. Mediante proyectos como la búsqueda y negociación de nuevos actores políticos, el apoyo y aumento de la clase media y el soporte a la naciente burguesía provinciana, Leguía consiguió popularidad y respaldo de varios estratos sociales. Así, a pesar de no resolver los problemas iniciales, se sostuvo en el poder con una imagen de estabilidad no vista hasta entonces.

Este gobierno de Leguía (el segundo a su cargo) fue una de las etapas más reconocidas por los historiadores por proponer cambios notorios en las relaciones entre el aparato estatal y los gobernados mediante conceptos como los de plan nacional, identidad histórica o modernidad. Estas ideas fueron incluidas en la agenda política de forma prioritaria en una tradición de gobiernos conservadores y poco inclusivos conocidos como “República Oligárquica” (también llamado “República Aristocrática” por algunos autores clásicos).¹⁴ Abarcando desde 1919 hasta 1931 (lapso comúnmente conocido como el Oncenio) caracterizó su régimen con reformas importantes en el sistema estatal, abriendo el camino a nuevos protagonistas sociales y planteando la necesidad de un proyecto nacional, el cual en el Oncenio se llamó la Patria Nueva.

Es importante mencionar que muchas de estas reformas no fueron exclusivas de este presidente y tampoco fue el primero en desarrollarlas, pero logró que su régimen las prefiera para caracterizarse bajo ellas, aprovechando la crisis para asentar su poder y transformando los problemas en garantías de su discurso.

Para que Leguía lograra recibir al primer centenario de la independencia con el aparente apoyo de muchos sectores tuvo que resolver su establecimiento político (que incluían problemas como el rompimiento del poder civilista y el manejo de las protestas sociales) y desplegar su plan llamado la Patria Nueva. De este modo la cercanía de las ceremonias por el centenario tomó nuevos significados.

¹⁴ En la práctica esta etapa se desarrolló como un segundo civilismo en el poder o como una república oligárquica, pues las aspiraciones aristocráticas contrastaron con el manejo de poder de un grupo reducido en el país, en medio del contexto de auge exportador y variable control estatal (fenómeno que se repetía en toda Latinoamérica). Para mayor información revisar *Historia del Perú contemporáneo* de Carlos Contreras y Marcos Cueto.

1.1 Los primeros actos políticos de Leguía

Augusto Bernandino Leguía y Salcedo llegó al centenario luego de ser elegido Presidente Constitucional el 12 de octubre de 1919. Para llegar al poder tuvo que protagonizar un golpe de Estado y disolver el congreso tres meses antes, todo esto manteniendo un gran respaldo popular. Estos movimientos políticos se comprenden por el dominio de la imagen pública que tuvo Leguía, reuniendo tras de sí el apoyo de muchos sectores aun siendo candidato y criticando en sus campañas los errores de los gobiernos previos. Alegó entre otras críticas que los civilistas concentraron el poder durante tantos años dejando al margen la promesa de modernización, revelando una crisis de compromiso público. Estos discursos junto a su prestigio ganado en el extranjero, le permitieron encontrar contactos de grupos políticos importantes y de sectores descontentos como la nueva burguesía exportadora.¹⁵ El día de las elecciones contó con tanto respaldo público que, a pesar de su evidente victoria, tomó el poder ante la sospecha de una conspiración civilista, con ayuda de la gendarmería nacional y el respaldo popular.

Una vez en el gobierno aseguró su permanencia como cabeza de Estado usando las vías democráticas. Así, primero disolvió el Congreso alegando conspiraciones civilistas en ella y luego convocó a una asamblea constituyente (elegida mediante voto ciudadano) para

¹⁵ Leguía llegó a contar con tanto respaldo para que ganase las elecciones frente a un partido establecido y asegurado por gobiernos anteriores gracias en gran parte a los errores del partido civilista. Ellos empezaron su vida política bajo la promesa de ser un partido unificador, de alejarse de la “aristocracia virreinal” y de ser los nuevos protagonistas del futuro. Esta presentación como una fuerza innovadora perdió sustento al inicio del siglo XX por su poca eficacia para resolver las crisis sociales, ganándose la denominación de nuevo conservadurismo por la oposición en 1919. Cuando Leguía se presentó como candidato en ese año fue visto como la opción necesaria contra los civilistas pues ellos lo desterraron en 1913 y aun así hizo vida política exitosa en el exterior. Como candidato recibió el apoyo del partido de Cáceres, de la Federación de Estudiantes del Perú y de UNMSM, mientras que en su discurso, el civilismo pasó a considerarse como la nueva aristocracia. Para mayor información véase *Apogeo y crisis de la república Aristocrática* de Manuel Burga y Alberto Flores Galindo.

que realizaran las funciones del congreso, quienes a su vez verificaron las elecciones presidenciales anteriores y ratificaron a Leguía como presidente legítimo. Con estos actos Leguía quebró las relaciones estatales previas que se sostuvieron con el antiguo partido y abrió la posibilidad de negociar sus demandas con nuevos actores sociales. Son estos acuerdos con los renovados agentes políticos los que caracterizaron sus primeros meses de gobierno, pues conllevó al fustigamiento de la oligarquía civilista limeña y posteriormente de sus análogos provinciales, los gamonales. Asimismo, se considera que estos primeros años serían como el periodo democrático, o más inclusivo, del Oncenio de Leguía.¹⁶

A la par de esto Leguía buscó obtener el mayor beneficio de su popularidad para conservar su apoyo con estas reformas. Ya desde las campañas electorales se vio que aparentaba ser la viva imagen de su propuesta: moderno, emancipador, productivo y a favor de los indios. En sus primeros meses la figura del presidente fue trabajada para verse como el constructor de nuevas conciencias.¹⁷ El control de las altas esferas y la dependencia a la imagen del presidente hicieron que su presencia fuese relevante en diversos aspectos del desarrollo común, caracterizando a su régimen de paternalista. Este paternalismo en el gobierno leguista fue útil a los intereses del presidente para mantenerse como dirigente de todos los cambios.

Leguía no sólo se encargó de mantener el apoyo de la clase baja. Aunque se mostró como un caudillo tradicional del sector popular para llevar a cabo sus planes de reformas

¹⁶ Recordemos que esta etapa duraría hasta 1922, fecha donde las medidas represivas se hicieron más evidentes como la represión de los movimientos sociales y los asaltos a la prensa escrita. *Ibíd.*

¹⁷ La figura que Leguía construyó alrededor de él en su gobierno ha sido revisada, estudiada y criticada desde el seno de su mandato hasta nuestros días. Las investigaciones posteriores variarían según las intenciones de los autores, pero la mayoría reconoce que su gobierno buscaba dar la imagen de un estado moderno paternalista. Para mayor información véase “Introducción: La Patria Nueva de Leguía a través del siglo XX” de Paúl Drinot, en *La Patria Nueva: economía, sociedad y cultura en el Perú (1919 – 1930)*.

gubernamentales, mantuvo la confianza de los sectores más altos al no alterar las relaciones sociales, las instituciones políticas o los beneficios de la clase gubernamental. De este modo se presentó como un líder intermediario entre todas las fuerzas políticas conocidas y las peticiones del pueblo, un mediador representativo de una nueva clase media que aspiró a ser una nueva aristocracia con sus orígenes populares.¹⁸

Este cuidado por la imagen no sólo se dirigió al interior del país sino también en la política externa. A diferencia de sus antecesores él pudo maximizar los beneficios de su coyuntura extranjera pues la post Primera Guerra Mundial incentivó las relaciones internacionales latinoamericanas mediante la creciente apertura monetaria¹⁹. Mantener buenas relaciones con los países vecinos se volvió una prioridad, y concentrarse casi exclusivamente en el capital norteamericano ayudó a que Leguía invirtiese en el país. El contacto político internacional mejoró mediante ceremonias públicas, revalorizaciones de las embajadas y compromisos de diplomacia cada vez más frecuentes. Es importante reconocer que estas prioridades son las que revelaron la necesidad de mejorar el ornato de la capital, generando renovaciones arquitectónicas en un proceso conocido más adelante como el crecimiento del urbanismo (Hamann Mazuré, 2011, p.95).

¹⁸ Su paternalismo tiende a ser represivo en sus primeros años y se radicalizó progresivamente hasta 1929, donde la crisis estatal afectó al país debido al mal gasto financiero. Sólo en Lima se cancelaron obras públicas, aumentaron los despidos y descuidaron de los inmigrantes extranjeros. Esta crisis mostró que el problema indígena no estaba resuelto, que los movimientos sociales se especializaron y que la prensa oficial estaba siendo reprimida. Leguía sufriría el golpe de Estado de Sánchez Cerro en 1930 (Peter Klarén, 2004).

¹⁹ Este conflicto bélico había provocado una recesión económica global por lo que los países fieles a las potencias europeas se encontraron en lenta decadencia económica. Latinoamérica en especial sintió esta consecuencia con recesiones salariales en sus capitales y ciudades modernas. Con Europa reactivándose lentamente, el flujo económico de América dependió de las relaciones entre ellos mismos, por lo que activar el movimiento monetario interno ayudó a calmar esta crisis. Para mayor información véase *Nación y sociedad en la historia del Perú* de Peter F. Klarén.

Además, la naciente clase media consideró a Leguía como su representante directo, mientras él los ubicó como participantes políticos activos incluyéndolos en algunos planes públicos, aumentando la cantidad de funcionarios públicos y apoyando a la reciente clase media provincial. En ese año aún buscaba dejar a la vieja aristocracia fuera de la capital cambiando los lazos gubernamentales de años anteriores, y trasladar ese poder hacia la nueva clase media como la exportadora de las haciendas norteañas. Para cuando Leguía promulgó una nueva constitución el 18 de enero de 1920 ya contaba con mayor apoyo político, con fuerzas políticas civilistas debilitadas y con la atención de una nueva clase media, reunidas en su mayoría bajo el proyecto público de la Patria Nueva.

1.2 La necesidad de un plan nacional y la aparición de la Patria Nueva

Los planes nacionales fueron proyectos dirigidos por un Estado que buscaba reunir los esfuerzos de todos los sectores para dirigirlos hacia un ideal político o social, siendo la mayor ambición a inicios del siglo XX la modernidad entendida como el estilo de vida europeo. Solían revelarse inicialmente en los discursos políticos para ser reforzado posteriormente cuando se necesitase una cohesión nacional. Es, como su nombre indica, un elaborado programa oficial que involucra a toda una nación hacia un fin determinado.

Estos planes nacionales ingresaban en la agenda política según ciertas coyunturas determinadas, siendo una de las principales para Latinoamérica el auge de los procesos independentistas. También tuvo reminiscencias en los comienzos de sus repúblicas oligárquicas a fines de siglo XIX gracias a los conflictos bélicos europeos que difundieron los nacionalismos oficiales en el continente. Ellos apelaron a la unidad según el idioma

original, la raza común, el territorio geográfico, etc.²⁰ y trajeron puntos de vista necesarios para la concepción de un estado moderno dirigente. Sin embargo durante la coyuntura peruana de esos años los gobernantes no mostraron interés en ejecutar estos programas que incluyan a todo el territorio. Para comprender por qué la idea de un plan nacional no encajó con las tendencias de ningún agente político peruano es necesario esquematizar sus características.

Manuel Burga menciona que esta sociedad ya había asimilado las intenciones de un estilo de vida oligárquico fruto de la “República Oligárquica”. Conservarlo sería una prioridad que los gobiernos necesitaban pues aseguraba las relaciones económicas y aseguraba el apoyo de agentes sociales activos. Este autor explica que este estilo de vida fue un ideal de constante presencia caracterizado por:

- Un fuerte sentido católico conservador: Un rezago colonial que se mantenía aún presente en el ideario colectivo. Este catolicismo demostraba que la iglesia aún era una de las instituciones con mayor poder en el país y que podía limitar los cambios de las estructuras sociales con acusaciones religiosas. Es importante mencionar que la iglesia como institución nunca dejó de ser un objetivo principal de los críticos sociales al representar el apego con el pasado colonial.
- Composición señorial de las relaciones económicas: Eran relaciones que mantuvieron fenómenos no capitalistas —como la obtención de poder gracias

²⁰ Hobsbawm señala que estos nacionalismos para consolidarse crearon tradiciones simbólicas con referentes pasados, los cuales mediante la repetición se quedaron en la memoria colectiva. De este modo la historia nacional se reconstruyó según los intereses de planes nacionales concretos. Para mayor información véase *Naciones y nacionalismo desde 1780* de Eric Hobsbawm.

a los lazos familiares—, en vez del capital económico o de los bienes. Estas relaciones se reafirmaron mediante ritos sociales como la exhibición pública del prestigio y la conservación de hábitos comunitarios alrededor de la nobleza y el honor.

- Paternalismo social: Debido a la desconfianza con el poder estatal, se generó un normalizado uso libre del control y violencia por parte de agentes externos al gobierno. Esta cesión de poder involucró nuevos intereses a considerar en el momento de organizarse el control estatal (Burga, 1991).

Para la existencia de un plan nacional era necesario, además de asegurar este estilo de vida con relaciones pre capitalistas en un poder estatal fragmentado, la existencia de una clase dirigente interesada en conducir el país por nuevos rumbos. La oligarquía presente en esta república no necesitó ser guía de otros sectores sociales. Ni siquiera la economía del país lo incitó a buscar mayor apoyo público pues desarrollaron la mayoría de sus negocios con capital extranjero. En otras palabras no necesitaron que sus intereses particulares se elevaran a una escala estatal.

Por ello la aparición de Leguía como cabeza de gobierno fue relevante pues trajo un ideal colectivo que mantuvo estas características mostradas, además de exponer sus ideales como necesidades públicas a través de la Patria Nueva.

El término “Patria Nueva” fue el nombre con el que Leguía denominó a su gobierno desde 1919 y lo presentó como el plan para modernizar el país. Aunque la ideología de su régimen se sostuvo por el sociólogo y presidente del Consejo de Ministros Mariano Hilario Cornejo Zenteno, las características de la Patria Nueva fueron más evidentes en los

discursos públicos del presidente y sus posteriores acciones. En sus disertaciones hubo referencias al indigenismo, al progresismo y a la modernización del sector público como soporte para las reformas futuras, las cuales serían legitimadas por referenciarse con un pasado de sucesos gloriosos y estimulantes. Fue importante que se presentase así, pues representó según Leguía, una nueva forma del desarrollo social que mostraba a su régimen como una república legitimada de bases fundacionales. El propio nombre del programa ofrecía la construcción de tradiciones nacionales (Patria) para crear un estado moderno y centralista (Nueva), buscando con el proceso afianzar al Oncenio en el poder.²¹

Comparando los trabajos sobre el Oncenio como los de Peter Klarén, Manuel Burga, Flores Galindo y José Chaupis Torres se pueden distinguir, a través de las políticas públicas y los discursos oficiales, los puntos sobre los que la Patria Nueva planteó sus futuros cambios: paternalismo gubernamental, modernización condicionada y la unión por una nueva nación.

Al paternalismo social, mantenido por los gobernantes previos, se agregó el paternalismo gubernamental, donde Leguía concentró el poder público alrededor de su figura e insertó más representantes suyos en diversas instituciones. Con ellos se agregaría una nueva clase media con funcionarios a su favor, por lo que la presencia leguista en diversos ámbitos hizo que su mandato fuese un régimen estatista, un agente principal de cambio con suficiente respaldo populista para dar cambios importantes como en la

²¹ Sus discursos mostraron énfasis en el término “patria” y en su plan de gobierno. Esta patria tuvo un sentido territorial basado en la existencia de una comunidad política cerrada con un pacto de fines comunes, de la cual Leguía buscó ser el único dirigente. Entendió el patriotismo como una acción desinteresada de los ciudadanos a favor del bien común (gobierno), planteando así incluir a todos los sectores sociales en el cambio. Para mayor información véase *Patria y nación: Leguía durante el centenario de la Batalla de Ayacucho* de José Chaupis Torres.

administración de justicia, las relaciones internacionales, el equilibrio interno, etc. Para conservar esta condición fue necesario desde priorizar la cuestión pública sobre el derecho hasta negociar con los paternalistas sociales tradicionales en su mayoría provincianos.²² Esta búsqueda de control en todas las áreas públicas hizo que tienda al autoritarismo.

La modernización condicionada fue una interpretación libre de los adelantos tecnológicos globales para adaptarlas en diversos aspectos de la sociedad peruana, teniendo al estado leguista como su principal promotor. La modernidad entendida por la Patria Nueva fue una adaptación precaria y simplificada donde Leguía sintió pesimismo por los hábitos actuales (a pesar de que un rasgo de la modernidad era romper con el pasado sin dejar de lado su vínculo con el presente) y prefirió los modelos europeos. Esta modernidad condicionada se usó también para respaldar sus cambios en el aparato público mostrándose un Estado moderno, centro de la occidentalización y foco de la irradiación modernista.²³ Ante ello el nuevo ciudadano peruano se modernizaría siendo un hombre de ciencia, práctico, técnico y administrativo (eminentemente masculino), y dejando de lado aspectos como la pereza y la indisciplina mayormente asociadas a los ideales aristocráticos clásicos (Araujo, 2015).

La unión por una nueva nación fue la característica más complicada —a la par de necesaria— para mantener estos cambios. Uno de los problemas a inicios del siglo XX fue

²² Más adelante se vería que esta idea no se cumplió, pues al ser Leguía un nuevo actor político con aparatos de represión escasamente desarrollados tuvo que ceder en acuerdos con el poder local provincial. Si bien el gobierno estuvo presente con los funcionarios estatales, la responsabilidad de control se quedó con los oligarcas y gamonales, lo que generó nuevos opositores producto de los conflictos con gamonales sureños. La pérdida de responsabilidad de represión fue una de las consecuencias de su futura caída. Para mayor información véase *Apogeo y crisis de la república aristocrática* de Manuel Burga y Alberto Flores Galindo.

²³ Posteriormente se verá que este tipo de política acentuaría las diferencias sociales y resentiría a los dueños originales de poder al perder sus ventajas tradicionales.

la inexistencia de una identidad nacional unificada e identificable para todas las mentalidades, y ni siquiera las tradiciones peruanas de amplios sectores unificaban a la población más allá del territorio geográfico. La Patria Nueva buscó redefinir en el discurso público la identidad peruana en pos de una nueva nación, pasando por tres puntos de reforzamiento colectivo:

- 1) Redescubrimiento del pasado criollo: El pasado colonial fue revalorado como un instrumento de unidad pues podía mostrar al mestizaje (unión de lo indiano e hispánico) como una fuerza creadora consciente de una nueva nación a través de los libertadores como San Martín, Bolívar, etc. A partir de ella se revaloraron algunos lugares y personajes como símbolos nacionales, estando presentes tanto en el ornato urbano como en la enseñanza escolar. Esto ayudó a mantener una unidad en la clase media (percibida como una sección progresista en potencia) y la simpatía de la élite tradicional, además de desarrollar mejores relaciones con los extranjeros. Esto último sería uno de los aspectos de mayor preocupación del régimen; un ejemplo de ello fue la renovación de lazos con España al reinterpretar la independencia como parte de los cambios naturales de cada sociedad.
- 2) Reinterpretación del pasado prehispánico: Esta etapa fue entendida como un indiscutible momento de heroicidad de la historia peruana. Fue la revalorización del indio por su antigua ostentabilidad incaica sin mayor relación a su situación crítica contemporánea, por lo que se mantuvo una aceptación cultural a pequeña escala en ciudades como Lima adaptándolos al gusto

urbano.²⁴ La intención fue refundar una nueva nación (gobierno de Leguía) mostrándose inspirados por una gran nación antigua a la que se sentían análogos (el incanato). Uno de los principales focos de esta interpretación fue el sector artístico, donde el Estado se caracterizaría por su mecenazgo.

- 3) Proyección hacia el progresismo: Finalmente el avance técnico y algunas costumbres foráneas fueron importadas hacia este territorio en favor de la modernidad, interpretando este término como la búsqueda del estilo de vida europeo. Estos cambios, centrados en la apariencia, abarcaron desde la cotidianeidad urbana, pasando por la economía de las haciendas hasta la modernización del aparato estatal. Aquí encuentra el Estado su rol de modernizador y unificador de esfuerzos.

Fuera de estas intenciones públicas, la Patria Nueva en la práctica priorizó el mantenimiento del poder más que la unión nacional. Las medidas que se tomaron para sostener su interpretación de lo prehispánico y lo criollo se tornaron instrumentos de reforzamiento autoritario, y los cambios para la modernidad derivaron en negociaciones prácticas para redirigir el poder con nuevos intereses.

La Patria Nueva no fue un plan nacional en los hechos. Los gobiernos anteriores no necesitaron de este tipo de planes mientras las bases sociales de sus relaciones económicas se mantuviesen. Cuando Leguía trajo esta idea a la agenda política no alteró estos fundamentos, sino que cambió las relaciones económicas usando la promesa de unificación

²⁴ Por ejemplo en las representaciones del Tawantinsuyo con favor del Estado se reflejaron los ideales modernistas: un mundo jerárquico, viril y opulento como los clásicos reyes de Europa. Para mayor información sobre este tipo de representaciones véase *Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima 1919 – 1930* de Hamann Mazuré.

nacional para respaldar su poder. La Patria Nueva fue un proyecto político ligado a Leguía con ciertos sectores de la clase media para presentarse como nuevos agentes políticos. Se distinguió de los gobiernos anteriores por el cambio de agentes públicos a su favor en diversas escalas, marginando otros actores sociales (como sus opositores) y otras realidades culturales (como el campesinado provincial o la selva amazónica). Al no alterar las relaciones sociales de la república oligárquica mantuvo las limitaciones de otros sectores marginados, manteniendo la fragmentación social de los gobernantes predecesores.

1.3 Los inicios del Oncenio ante los problemas sociales

A pesar de que Leguía —a inicios de su mandato— logró sostener su imagen de caudillo político, modernizador del Estado y con buenas relaciones extranjeras, su desempeño frente a los problemas sociales fue superficial y elusivo. Esta tendencia a ubicarlo en segundo plano se vinculó con la especialización de los movimientos sociales, siendo los más desarrollados el indígena y el obrero.

El problema indígena fue el más notorio de sus dilemas pues se relacionó directamente con la relevancia del indigenismo a inicios del siglo XX. Aunque ya venía desenvolviéndose en el siglo anterior,²⁵ fue en este cuando influyeron otros factores como la recepción del socialismo en América (difundida por el contexto de la Post Guerra Mundial) y el desarrollo del movimiento sindical obrero, generando un indigenismo que presentó al Tawantinsuyo como un socialismo incaico y que rompió lazos con el gobierno criollo. Estos últimos fueron acusados por mantener las relaciones coloniales, por lo que

²⁵ Peter Klarén ubica el origen de este movimiento indigenista moderno luego de los resultados de la Guerra del Pacífico, donde al volverse un objetivo preferente de las medidas públicas se le idealizó, desarrolló e intelectualizó hasta volverlo un movimiento político activo, expresado tanto en arte como en protestas. Para mayor información véase *Nación y sociedad en la historia del Perú*, de Peter Klarén.

sus mayores demandas fueron reconocer al indio altiplánico contemporáneo como agente de cambio social para un nuevo Perú, y dejar de lado las tradiciones españolas. Este componente rebelde, además de las noticias sobre las constantes rebeliones indígenas,²⁶ hizo que Lima conservara cierto rechazo al indigenismo antes de la llegada de Leguía.

Con el Oncenio, la Patria Nueva se apropió del movimiento indigenista alejándolo de sus demandas subversivas originales y aprovechando su valorización del incanato. Se le adaptó como un indigenismo inofensivo, un instrumento más para la construcción de una nueva identidad nacional particularizado por la idealización del Tawantinsuyo. Con esta interpretación Leguía pudo hacer suya la reivindicación indígena, declararse el nuevo Wiracocha y renovar su compromiso con el sector popular para contener las revueltas sociales.²⁷ Luego redirigió este indigenismo hacia los poderes provinciales presentando al Estado como un intermediario de confianza y logrando la atención de nuevos grupos de poder (Sarkisyanz, 2006), y hacia la población urbana con reconocimientos públicos como la creación del Día del Indio o con invitaciones públicas. Finalmente, Leguía buscó mantener un sector específico de aliados en provincia, ya sea creando una comisión gubernamental en 1920 para los hacendados y los indios sureños (principales representantes del movimiento), así como generando nuevos funcionarios con la clase media provincial exportadora a su favor. Estas medidas demostraron la incomprensión de

²⁶ Una de las rebeliones más notorias previamente al Oncenio fue la de Rumi Maki (1915 - 1916), con consecuencias tan represivas que los indígenas se negarían a mencionarlo posteriormente. A pesar de ello continuaron existiendo protestas indígenas en el sur del país desde 1915 hasta 1924, de forma inconexa entre sí, localistas y con demandas imprácticas. Ante estas revueltas se mantuvo la imagen rebelde del indígena provincial en el resto del país. Para mayor información véase *Apogeo y crisis de la república aristocrática* de Manuel Burga y Alberto Flores Galindo.

²⁷ Específicamente, la intensión inmediata fue encontrar una salida a los incentivos rebeldes generados en las universidades y en la prensa (que recogían las rebeliones mexicanas) mostrando un paternalismo a favor del indio sin afectar la base económica semifeudal. Si bien esto se considera un avance para el reconocimiento del indio aún es un retroceso para su condición social.

Leguía de las condiciones que vivió el campesinado en esos años,²⁸ además de mostrar evasión para reconocer los problemas prácticos del indio: los problemas entre terratenientes, las peleas por tierras, el abuso de control de gamonales, el mantenimiento de agrupaciones campesinas, el sistema de explotación latente, etc. Desde 1920 desarrolló todas estas medidas dejando clara su tendencia de priorizar a la nueva clase media sobre las comunidades indígenas, por lo que aunque continuaron sus protestas, el movimiento indigenista se mantuvo opacado en los años del aniversario por el centenario.²⁹

El movimiento obrero, por su lado, despertó a inicios del siglo XX,³⁰ y por su cercanía a la capital llegó al Oncenio con mayor experiencia para realizar sus demandas, siendo la más notoria de ellas las 8 horas laborables diarias. A diferencia del indigenismo (y quizás por su cercanía a la ciudad limeña) los rebeldes obreros alcanzaron notoriedad en los planes de gobierno, generando marchas urbanas, manifestaciones públicas y quejas en revistas y panfletos anarquistas. Leguía trató a esta corriente de similar modo que con los indios, es decir, presentando su régimen como intermediario entre estas demandas y la élite industrial para mantener el control sobre ambas. En sus primeros meses promovió la apertura social obrera en ciertos niveles ya sea con invitaciones públicas, cesión de auditorios hasta libertad de prensa a pequeña escala (por ejemplo con Los Parias, La

²⁸ El campesino pasaba por una dura realidad debido a la crisis económica generada, entre otros motivos, por la pérdida de ventas en lana y su poca exportación (ambas consecuencias a largo plazo de la Segunda Guerra Mundial). Con el régimen leguista los campesinos continuaron siendo los principales perdedores de ganancias. Para mayor información véase *Nación y sociedad en la historia del Perú* de Peter F. Klarén.

²⁹ Es necesario mencionar que al reducir el indigenismo de esta manera Leguía desaprovechó su capacidad integradora a largo plazo. Como el indigenismo cusqueño pudo unir la conciencia incaica con la crítica social positivista (presente en Lima desde 1909), podría haber juntado en su oficialización a los anti oligárquicos provinciales y a los descentralistas limeños. Para mayor información véase *Temblor en los andes: siglo XIX – XX* de Emanuel Sarkisyanz.

³⁰ Su registro empieza desde 1904 con la fundación de la Federación del Panadero Obrero La Estrella del Perú, de marcada tendencia anticapitalista, que abrió una etapa activa de marchas obreras y juntas de trabajadores para los años posteriores. Para mayor información sobre estos antecedentes véase *Historia del Perú Republicano* de Carlos Contreras y Alonso Cueto.

Protesta, El Oprimido, Plumadas de Rebeldía, etc.). Sin embargo, al mantener su postura crítica cerca de la capital fue uno de los primeros afectados por el autoritarismo leguista y testigo de la modernización urbana, por lo que expuso constantemente las tensiones sociales en eventos como el centenario de la independencia.

Es necesario agregar que las negociaciones de Leguía con los movimientos sociales indígenas y obreros tendieron a fracasar en los años posteriores por la mala base de su propuesta inicial: cambiar los agentes políticos sin alterar las relaciones pre capitalistas como el yanaconaje o el enganche. Sin la modificación de estas formas de producción no se pudieron crear nuevas condiciones sociales necesarias para satisfacer estas protestas (Contreras & Cueto, 2018).

1.4 Interés por el centenario: una fiesta para los extranjeros

Los aniversarios por el centenario de la independencia fueron eventos relevantes para Latinoamérica pues conmemoraron un siglo de vida republicana en sus coyunturas políticas particulares. Estas circunstancias permitieron valorar estas fechas ya sea como un momento de reflexión interna hasta un instrumento de reforzamiento político. Debido a que los procesos independentistas en América Latina ocurrieron en fechas cercanas entre sí, las fiestas por sus primeros centenarios se dieron a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. De este modo fueron influenciados por un contexto global particular donde se incentivó el reforzamiento de la nacionalidad, el reforzamiento militar y el cosmopolitismo entre países. Resaltaron en estas festividades la interpretación del pasado según las necesidades de poder en el gobierno, por lo que desarrolló en estas celebraciones una amplia variedad de temáticas, recursos nacionalistas, personajes célebres hasta límites de

extensión centrados en sus independencias. Este tratamiento del pasado como un instrumento político que genera un nuevo ideario colectivo afín a los intereses de una comunidad es lo que Reinhart Koselleck reconocería como la memoria cultural moderna.³¹

La influencia de las relaciones extranjeras en estos años hizo que se busque una nación moderna y unida, en semejanza con su percepción de las naciones europeas. Latinoamérica había mantenido en la mitad del siglo XIX la búsqueda constante de occidentalización republicana por las decisiones de sus élites gobernantes, los cuales a lo largo del continente se consideraron civilizados al alejarse de sus raíces prehispánicas hasta el auge del nacionalismo. Si bien el ideal de civilización europea se quebró después de la Primera Guerra Mundial, el estilo de vida occidental en momentos de paz se mantuvo como objetivo durante décadas posteriores para América Latina, y las minorías europeas asiladas en este territorio sirvieron para ratificar este ideal.

Para mostrarse como una nación moderna nacionalista en los centenarios fue necesario recurrir a la construcción de sus propias historias enfocándose en lo más productivo para sus regímenes, desde la revalorización de los inmigrantes, pasando por la épica de los imperios antiguos hasta la adopción de los europeos. Se decidió adoptar la cultura propia para mejorarla con lo considerado moderno y ajeno. Debido a ello los gobiernos de entonces se permitieron para los aniversarios invertir en el ornato público y en ceremonias que instituyesen héroes y próceres del pasado. Posteriormente estas

³¹ Según este autor el reconocimiento de los sucesos pasados entra en la cuestión pública guiado por las expectativas de sus agentes en periodos determinados, por lo que la reconstrucción histórica es usada por la memoria social como un aparato selectivo. Esta información se obtuvo de *Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910 – 1921): de la historia patria a la antropología cultural* de Annick Lemperiere.

restauraciones nacionalistas fueron reinterpretadas con diferentes enfoques una vez cambiadas sus élites gobernantes.

Las peleas territoriales entre naciones también fueron redefinidas en estos centenarios para conservar los buenos lazos internacionales, siendo reinterpretadas como desacuerdos diplomáticos por los límites territoriales proclives a futuras soluciones, y dejando sus conflictos de identidad en segundo plano. Un ejemplo de esto fue la renovación de la imagen de España, percibida como la Madre Patria y cuyo proceso independentista significó un conflicto doloroso para ambas partes pero necesario en la evolución de los países.³² Igual tratamiento recibieron los conflictos bélicos del pasado ahora vistos como guerras civiles locales sin mayor relevancia, lo que alteró el funcionamiento de algunas instituciones involucradas: "Esta celebración de la Independencia en clave historicista fue acompañada con una contradictoria actuación sobre el patrimonio histórico" (Gutiérrez, 2006, p. 182).

A pesar de estos planes, los prejuicios e intereses prácticos de los gobiernos latinoamericanos y sus movimientos internos se revelaron en las celebraciones. Para desarrollar mejor este punto se presentan dos casos: Chile y México.

Por un lado, Chile celebró el centenario de su independencia desde el 18 al 21 de setiembre de 1910 en medio del conflicto interno entre dos visiones para la construcción de su nación. Por un lado estaba el hispanismo oficial con el que organizaron estas fiestas, producido por la clase dirigente del país e instituido desde el siglo anterior (detalle que

³² América Latina en las 3 primeras décadas del siglo XX se había caracterizado por los movimientos pro hispanistas y pro indigenistas en la intelectualidad. La mayoría de las fiestas por el centenario buscaron la unión de ambas visiones bajo el lema de vanguardia. Para mayor información véase *Chile en el primer centenario de la independencia en 1910: Identidad y crisis moral* de Gerson G. Ledezma Meneses.

contrastó con el indianismo de sus países vecinos), y por otro un americanismo particular que rechazó la tendencia occidentalista centrándose exclusivamente en Chile, generando un proteccionismo nacional desconfiado, académico y fuera del poder. El hispanismo chileno de la élite resaltó a la raza ibérica como un factor común que comprometía a los países latinoamericanos como semejantes hijos de España, volviendo a esta la principal invitada al centenario y permitiendo la apertura al mundo europeo. Asimismo, la intelectualidad chilena condenó la crisis moral de sus dirigentes pues ellos ignoraron problemas puntuales como la degradación de su sistema electoral, la corrupción en sus operarios públicos, etc. Ellos defendieron una unión americana frente a la presencia española (o a sus referentes coloniales como la iglesia) centrándose en su territorio, pero manteniendo las tensiones originales con los demás países vecinos (perspectiva nacionalista). Las fiestas por su centenario fueron exitosas para la élite gobernante por propiciar buenas relaciones internacionales después de años con crisis territoriales, pero no fueron reconocidas por los objetivos buscados de sus movimientos sociales internos (sectores de la clase alta y media intelectual apoyada por los líderes socialistas y obreros), lo que reveló una contradicción entre actores sociales común en los centenarios independentistas latinoamericanos. Casos específicos como el tratamiento a los invitados extranjeros no se mantuvieron iguales luego de estas fiestas (Ledezma Meneses, 2006).

Por otro lado, México experimentó una mayor unión de esfuerzos para estas celebraciones. Ellos tuvieron dos tipos de centenarios distintos entre sí, el de 1910 con la crisis del porfiriato y el de 1921 luego de la revolución mexicana.³³ Si bien el primero fue

³³ Ambas fechas fueron importantes para la celebración de la independencia mexicana pues se consideraron como los límites de sus movimientos independentistas: En 1810 se dieron las acciones rebeldes y locales del

una conmemoración poco inspirada al reflejar el desgaste de la dictadura de Porfirio Díaz, es en la segunda donde logró un rescate cultural público con respaldo académico. Con el porfiriato el centenario demostró una reinterpretación histórica de México de alterada memoria colectiva y autoritarismo; luego de la caída de su régimen la revolución mexicana trajo la revalorización del problema social y priorizó el enfoque antropológico. Gracias a esta intención se logró dejar de lado el relativismo cultural del siglo XIX para unificar a la población rescatando el pasado (visión histórica) y relacionándolo con el problema presente (visión antropológica). México vivió el centenario de 1921 con mayores demostraciones de paz y orden interno a diferencia de otros países como Chile o Colombia.³⁴

Incluso en el caso mexicano, en general los centenarios sirvieron para aprovechar la diplomática extranjera mostrando una nación unificada y comprometida. En general las fiestas por los centenarios fueron oportunidades para el desarrollo de la política exterior sin depender de los conflictos interiores, dirigiendo las celebraciones por la independencia hacia la mirada extranjera. Ya sea con sectores a favor o en contra en estas fechas estos aniversarios se usaron para demostrar una imagen estable, moderna e internacional del país, demostrando que ideales independentistas básicos aún podrían encontrarse latentes. A grandes rasgos la reflexión interna sobre un siglo de independencia fue superficial priorizando a los eventos celebratorios en sí.

cura Hidalgo, y en 1921 se confirma la independencia con la entrada del ejército de las Tres Garantías. Para mayor información revisar *Los dos centenarios de la independencia mexicana* de Annick Lemperiere.

³⁴ El centenario colombiano se ha caracterizado por ser de los más conflictivos y bélicos en la región sudamericana. Para mayor información véase *La opinión pública en el centenario de la independencia. Los casos de Colombia y México* de María Isabel Zapata Villamil.

Es necesario considerar que cuando Perú llegó en 1921 a su centenario, estos países latinoamericanos ya contaban con medio siglo de experiencia organizando convenciones entre países, reuniones diplomáticas y festividades públicas, invitando a países tanto europeos como americanos y siendo estos últimos los principales asistentes. En medio de ellos también festejaron sus centenarios frente a las autoridades internacionales, teniendo en muchas de ellas al gobierno peruano como invitado. Estos antecedentes tuvieron que ser considerados por Leguía para preparar sus festividades y participar en esta comunidad latinoamericana con ostentosa y consolidación democrática frente a otras naciones. (Martuccelli Casanova, 2008).

Con esta valorización del centenario en América, y bajo el contexto nacional de establecimiento de poder, Leguía se dispuso a aprovechar este evento para demostrar el cosmopolitismo occidental que desarrollaba la Patria Nueva hacia el exterior, y exhibir una consolidación nacional basada en su hispanoamericanismo. El reconocimiento extranjero como una nación moderna semejante fue su prioridad principal para estos aniversarios en el Oncenio.

Para ello Leguía limitó oficialmente el centenario por la independencia peruana bajo su mandato por fines prácticos, decidiendo empezarlo en 1921 con la declaración de la independencia por San Martín, y terminándolo en 1924 con la consolidación de la misma por Simón Bolívar (Casalino, 2017, p. 12). Además continuó desplegando sus recursos a favor de la modernización superficial (imitación del estilo de vida europeo) en el territorio urbano para mantenerse en el recuerdo colectivo llevó a cabo cambios arquitectónicos en la capital, mecenazgo artístico en diversas áreas, mediante días conmemorativos, ceremonias oficiales, etc. Finalmente para la bienvenida de los extranjeros se dispuso a

mostrar al país sin sus conflictos internos, neutralizando las ideologías que podrían hacer peligrar su mandato (movimiento obrero, indigenismo, anarquismo, socialismo, etc.) en nombre de un estado moderno y consolidado.

CAPÍTULO II

Teatro limeño rumbo al centenario

A inicios del siglo XX se vivió en el país una época distinguible del teatro por la diversificación del negocio y la entrada de nuevos inversionistas para el espectáculo, haciendo que se mantenga oscilante entre un previo renacimiento de los espacios teatrales y un posterior dominio del cinema. El teatro como parte del negocio de los espectáculos aún se sostuvo por ser un lugar preferido del estilo de vida aristocrático, hábito conservado por las costumbres teatrales del siglo anterior, siendo un espacio de exhibición de sus poderes. En el Oncenio, influencias como la apertura de los nuevos capitales, la admiración a la élite europea, la asistencia regular del presidente y las crisis sociales internas generaron condiciones particulares para el desarrollo del teatro (Basadre, 1983).

Para abarcar esta parte del teatro a inicios del Oncenio se ha manejado una clasificación basada en estudios generales que lo han clasificado en periodos determinados. Por ejemplo Ricardo Cantuarias (2002) comprende los años de 1909 a 1930 como la fase

denominada “Belle Époque” del teatro, que siguiendo su auge anterior continuó hacia el Oncenio caracterizándose por la competencia de locales teatrales. Juan Rivera Saavedra (2007) resalta en el teatro del Oncenio la influencia de los eventos internacionales y los movimientos sociales internos en la temática de sus obras, además de la importancia de los espacios utilizados para este fin. Rengifo Carpio (2005) menciona al lapso de 1919 hasta 1924 como una etapa de resurgimiento del teatro histórico según la necesidad de los intereses políticos existentes. Jorge Basadre desarrolla la competencia de la ópera con el género chico en estos años, aunque “...por ser demasiado incompletos los datos acumulados, el autor no incluye una referencia al teatro entre 1919 y 1933” (Basadre, 1983, p.285).

Más allá de las intenciones iniciales de estos autores, sus trabajos son mencionados debido al análisis de la actividad teatral en tres aspectos: el teatro como espacio público, sus nuevos protagonistas y su rentabilidad. Con estos elementos reconocidos se podrá comprender el manejo de las referencias temáticas que produjeron los artistas, además de las aspiraciones planteadas frente al centenario.

1.1 Actividad teatral a inicios del Siglo XX

1.1.1 Teatro como espacio público: relación entre el local y los asistentes

Si bien Lima tuvo problemas de hacinamiento en las zonas pobres así como un fenómeno conocido como la crisis de habitación en las nuevas barriadas,³⁵ la cantidad de

³⁵ Existían 223,807 habitantes en general para 1920, cifra que se aumentó por las constantes migraciones del campo a la ciudad. Estos se acomodaron al permitiéndose el nacimiento de asentamientos populares periféricos alrededor de la capital. Por otro lado las migraciones extranjeras bajaron de 1908 (9.3%) a 1920 (7.1%). Para mayor información véase *Inmigrantes chinos en Lima: Teatro, identidad e inserción social. 1870 – 1930* de Odalis Valladares.

locales teatrales habían aumentado por su resurgimiento preferencial a inicios de la llamada “República Aristocrática”, y mantuvieron una actividad competitiva entre sí con cierto estancamiento por la falta de políticas públicas (asociado con la inconstancia del apoyo estatal y civilista). Cuando empezó el Oncenio de Leguía fue aún un hábito arraigado en la costumbre limeña por permanecer como parte de la oferta de entretenimiento entre los limeños en diversas clases.

Para comprender este arraigo en la sociedad limeña es necesario recordar que el teatro era parte de la vida pública limeña desde tiempos coloniales. En la independencia se mantuvieron a través de representaciones parroquiales, carnavales provinciales, salas periféricas a la ciudad y sobre todo en los grandes locales teatrales, sobresaliendo esto último con el tiempo por su producción considerada culta y su potencial para las relaciones sociales públicas de la élite (Silva Santisteban, 2002). De esta época sobresalieron los espacios monopólicos, mayormente mantenidos por el municipio, preferidos como el Teatro Municipal o el Politeama en Lima. A finales del siglo XIX se promovió una mayor diversificación de estos espacios teatrales provocando su pérdida de exclusividad y un pequeño mercado de artes escénicas.³⁶ Con estos nuevos locales se diversificó la producción teatral para la clase alta, permitiéndose exhibir arte dramático, malabares, tonadilleras, recitales, conferencistas y todas las variaciones que conservasen aquel flujo social.³⁷ De este modo la acostumbrada industria de los grandes teatros tradicionales se

³⁶ Lima se encontró en esos años en un proceso de transformación donde el exclusivismo distinguió entre el espectáculo de los sectores altos frente a los medios y populares. Los locales recibieron mayor apoyo estatal por su capacidad de instrucción social para los proyectos públicos, por lo que se recibiría el siglo XX con más cantidad de espacios teatrales. Para mayor información véase *Diversiones públicas en Lima 1890 – 1920. Experiencia de la modernidad* de Fanni Muñoz Cabrejo.

³⁷ El espacio teatral así tratado va más allá de un lugar que reúne al público con el espectáculo. Es una ceremonia de roles sociales a representar en torno a la evocación colectiva que presenta una obra, que inicia desde la asistencia hasta los comentarios de los días siguientes. Si bien el arte dramático es un elemento

sostuvo a inicios del siglo XX reafirmando su elitismo bajo intenciones empresariales, y concentrando su actividad en el centro de las ciudades para complementarse con el estilo de vida y los gustos temáticos de la clase alta. Alrededor de los que lograron este objetivo convivieron en competencia el resto de espacios teatrales.

Lima fue un caso evidente de este fenómeno pues debido a la centralización del gobierno ocupó la mayor competencia de exclusividad en el negocio. Mediante el Título II del Reglamento de Espectáculos de 1919 se oficializó la creación de nuevos locales teatrales bajo el permiso del Concejo Provincial, para fomentar mayor producción teatral y evitar los problemas de exclusividad.³⁸ Esto oficializó a un nuevo grupo de inversionistas interesados desde compañías privadas hasta grupos periodísticos, así surgió además un nuevo público disponible. Ante mayor demanda la costumbre de asistir al teatro continuó presente en la comunidad limeña en los horarios usuales de Vermouth (alrededor de las 6:30 p.m.), Noche (9:30 p.m., el horario más popular) y Matinée (3:30 p.m. más usual en los domingos). Los pagos se hacían en los propios locales en la mayoría de teatros, excepto unos pocos que tuvieron otras sedes para este servicio por anticipado como el Palais Concert o casas privadas. Las entradas costaron desde centavos en los sitios más baratos como *cazuelas* y *niños* hasta encarecerse en *galería*, *platea* y *palcos*.³⁹

importante y reconoce sus límites en la realidad, fue su exposición de conflictos sublimados lo que permitió su relación con el público mediante evocaciones, perturbaciones, reafirmaciones, etc. Para mayor información véase *Sociología del teatro* de Jean Duvignaud.

³⁸ Además del monopolio social elitista, la exclusividad de los teatros provocó la proliferación de centros informales y entretenimiento ambulante a través de carpas nómadas y ferias itinerantes, los cuales se hicieron referencia en el mismo reglamento.

³⁹ Es necesario mencionar que estos costos por asiento no se alteraron generalmente en las temporadas usuales de la primera mitad del Oncenio. Tanto en 1921 como en 1924 el costo para niños mantuvo una tendencia alrededor de S/. 0.40, platea alrededor de S/.0.80 y palco alrededor de S/.4. Fueron los eventos importantes, como los carnavales y los centenarios, donde el asiento se encareció notoriamente, llegando a encontrarse palcos de S/.20 a S/.30.

Mientras Leguía ascendía en el poder, la importancia de los locales del teatro limeño dependió de su capacidad para atraer público elitista, con suficiente frecuencia para generar ganancias que sostengan el negocio ante la competencia. Tomando en cuenta esto se presenta una clasificación de locales teatrales para su mejor estudio. Es necesario agregar dos observaciones: Primero, si bien ya existen trabajos que recogen, separan y enumeran los teatros que existieron en estos años,⁴⁰ este considera la relación del local con sus obras teatrales y el público, tres ejes principales para sostener el negocio. Segundo, se centra en Lima pues a lo largo del país hubo variaciones en el desarrollo del teatro sin la intervención constante del centralismo capitalino, creando condiciones que particularizaron al negocio dramático como en Arequipa⁴¹ o Cusco.⁴² El centralismo de los gobiernos y sobre todo la presión leguista hizo que la capital presione indirectamente a su industria teatral.

⁴⁰ Para los años previos al centenario se puede revisar la tesis de Rengifo el cual distingue los teatros y compañías artísticas en 1920. Véase *El poder y la función ideológica del teatro durante el leguismo: el reestreno de la ópera Ollanta* de Carlos Rengifo Carpio.

⁴¹ En Arequipa desde 1919 las convenciones sociales se hicieron públicas mediante procesiones, elecciones, cinemas, teatros, circos, etc. Si bien el interés por la ópera se había desarrollado desde siglos anteriores, sus presentaciones aún compitieron con los musicales y conciertos, sobreviviendo por la importancia de sus salas clásicas. Ante esta diversidad el espacio público se concentró en el espectáculo antes de las relaciones sociales que podría evocar, es decir, se dejó de lado la especialización y se prefirió la diversificación. Las compañías de teatro crearon nuevos números para presentar desde danza, canto, soliloquios hasta rarezas, y fue una situación provechosa para los artistas extranjeros y cómicos independientes (aunque por su producción solían estar pocos días en escena). Esta variedad favoreció a los locales de teatro por el desarrollo de la publicidad y a la comunicación entre empresarios afines fuera de su territorio. Para mayor información véase *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el Oncenio de Leguía (1919 - 1930)* de Zoila Elena Vega Salvatierra.

⁴² En la comunidad cusqueña se vivió un auge del negocio teatral en 1913 gracias al indigenismo, la reafirmación de su raza y el interés por el Tawantinsuyo. Estos sirvieron para desarrollar el entretenimiento incentivado por la aristocracia cusqueña en sus centros de estudio hasta finales de 1920, siendo iniciativas privadas y sin mayor intervención del Estado. Sin embargo, las sublevaciones indígenas del sur andino que evolucionarían desde 1920 a 1923 y sus efectos violentos afectaron el curso posterior teatral. Para mayor información véase *El teatro quechua en el Cuzco* De César Itier.

Tomando en cuenta lo expuesto anteriormente, a continuación se presenta los tipos de teatros en Lima de acuerdo a tres categorías: teatros de relación exclusiva, teatros de relación variada y teatros de relación improvisada.

2.1.1.1 Teatros de relación exclusiva

Estos locales fueron los más exitosos del negocio pues contaron con suficiente asistencia de la élite y con su preferencia para la exhibición de poderes públicos y eventos estatales. También fueron los más buscados por la nueva clase media para obtener reconocimiento y relaciones entre los miembros del Estado. Fueron espacios amplios, suntuosos y pensados para funciones a gran escala, por lo que gracias a la preferencia de la élite fueron los sitios ideales para las presentaciones de ópera y conciertos sinfónicos, sus géneros por excelencia.⁴³ Siendo conscientes del potencial de sus locales, solían complementarse con balcones privados, plateas de esparcimiento, servicios de agua o cualquier detalle que ayudase a la sensación aristocrática que se esperaba. Gracias a su estatus pudieron permitirse la elevación de costos por asientos aprovechando los eventos especiales, fenómeno que en su abuso se conoció como la crisis de los precios (Cantuarias, 2002, p. 48). Estos espacios son los que mantuvieron el flujo teatral activo del entretenimiento limeño pues la relación entre el espacio propuesto, las obras presentadas y el público objetivo fue un ciclo estable, a costa de los otros teatros. Los teatros que entraron en esta categoría fueron:

⁴³ Esta exclusividad no evitó que se presentasen zarzuelas, revistas o cualquier obra del género chico incluso series filmicas. Sin embargo tuvieron temporadas de presentaciones especiales, galas nocturnas, funciones para el Estado, etc.

- El teatro Forero: Es el mayor representante de este tipo tanto por su suntuosidad, sus eventos exclusivos como por su público notorio. Propiedad de la familia Forero, abrió en 1920 con la ópera *Aída* gracias a la compañía Bracale con apoyo directo de Leguía, lo que hizo ser bien recibido por la comunidad limeña. Fue erigida sobre los restos del teatro Olimpo (un antiguo local prestigioso en desuso) para recibir el centenario con lo último del servicio eléctrico, balcones, iluminación y remodelación moderna de la época. Sus buenas referencias en la élite hicieron que fuese asistida frecuentemente por el presidente Leguía y la aristocracia limeña en general.
- El teatro Municipal: Llamado antes teatro Principal, pasó por el incendio de 1883 y por reparaciones gracias a la alcaldía de Lima hasta 1909, manteniéndose por dos décadas posteriores. En el proceso remodelaron sus instalaciones para poder recibir oficialmente el centenario, resaltando la temática de ser el teatro oficial de Lima, el más antiguo de la capital, entre otros argumentos. Presentó óperas, zarzuelas y revistas italianas de compañías de variedades.

2.1.1.2 Teatros de relación variada

No todos los locales teatrales tuvieron la misma recepción de la élite como objetivo. Ellos se dedicaron a retener al variado público cercano a los nuevos locales, por lo que se permitieron ofrecer mayor frecuencia en diversos tipos de espectáculos para hacer frente a sus competidores mayores. Para ello adaptaron abiertamente como las tandas de género

chico,⁴⁴ y asimilaron otras formas de entretenimiento que abaratasen el espectáculo como el reciente cine. Junto con los teatros de relación exclusiva se encontraron frecuentemente regulados por la Municipalidad de Lima y publicitados mediante carteles y prensa escrita. En esta clasificación estuvieron la mayoría de teatros conocidos de esta época como el cinema - teatro Excélsior, la sala San Martín, el teatro Variedades, la sala Imperio, etc. Entre ellos se destacan:

- El teatro Delicias: Fue fundado en 1920 por empresarios de ascendencia nipona, usualmente abastecido por una compañía teatral china que la hizo útil como centro de relaciones diplomáticas con ese país. Esta cercanía con los inmigrantes asiáticos tendió a mantener un público étnico y variado, por lo que pesar de la variedad de sus espectáculos y de su público en general, solía ser recomendado como una extensión asiática de donde sólo se podían encontrar exóticas experiencias (A. Laos, 1929).
- El teatro Mazzi: Se levantó en la antigua panadería Mazzi (cuadra 7 de la plaza Italia) en 1911 por el empresario M. Mazzi (y la comunidad italiana), y con el tiempo fue un sitio de esparcimiento común para las comunidades obreras. Este teatro pudo ofrecer desde regulares zarzuelas con billar y bar nocturno, hasta reuniones de sindicatos y obras de temática social. Generalmente los horarios de Matinée o Vermouth estuvieron reservados para teatro de género chico con un público frecuente y de diversas clases, y para 1920 ya contó con

⁴⁴ En estos lugares se desarrollaron las tandas diversificadas en revistas, sainetes, zarzuelas y algunas operetas. Aunque este género pudo verse en locales concurridos como el Teatro Olimpo el siglo anterior, para estos años tuvieron mayor frecuencia en este tipo de locales apartados por su practicidad. Para mayor información véase *El teatro popular en Lima. Sainetes, zarzuelas y revistas 1890 – 1945* de Gustavo Von Bischoffshausen.

proyecciones de cine bajo la financiación de la Empresa de Teatros y Cinemas Ltda.

- El teatro Colón: Se empezó a construir en 1913 y acabó fundado en 1914 bajo la Empresa Basurco Hermanos. Aunque fue frecuentado por la aristocracia limeña en sus años iniciales en 1920 sus pequeñas instalaciones sólo era asistidas por la clase media de forma irregular.
- El teatro Excelsior, fundado en 1914 por una empresa privada pero adquirida posteriormente por la Empresa de Teatros y Cinemas Ltda. Tendió a producir más proyecciones fílmicas aunque no de contratar compañías o presentar veladas musicales.

2.1.1.3 Teatros de relación improvisada

Existieron teatros menores cuya limitación de recursos hizo que dependiesen de la generosidad del público y las intenciones de esparcimiento mutuo. Lejos del ideal aristocrático de la élite y la captación de la clase media, estos sitios fueron centros improvisados para un público recurrente y local, presentando obras mayormente de un solo acto como musicales sencillos, temática social o comedias ligeras de género chico. Aquí el local de teatro fue un espacio irregular cedido por instalaciones más grandes, terrenos abandonados e incluso espacios de tránsito, donde el negocio dependió más de la voluntad del público para tener un lugar de esparcimiento. Mayormente necesitaron de 8 a 10 metros de asientos para el público y 5 o 6 metros de fondo para el escenario. Lejos de los telones, focos dirigidos, palcos y butacas ellos se acomodaron con telares, candilejas y bancas o sillas. Cuando el espectáculo se necesitase usaron pianolas o reducidas orquestas con instrumentos básicos (Von Bischoffshausen, 2018). La poca rentabilidad de los mismos

hizo que muchos de ellos variasen de lugar y tuviesen corta duración. En sus obras la improvisación, las referencias a la actualidad y la frecuente intervención del público eran características comunes que se solían criticar en la prensa. Aun así estos espacios mantuvieron una relación activa entre el teatro callejero social, los cómicos independientes y los barrios marginales. El más resaltante fue:

- El teatro obrero de Vitarte: Fundado en 1911 en el espacio cedido por los depósitos de guano de la hacienda Zavala, fue frecuentado por los obreros de la fábrica de tejidos de Vitarte con suficientes asistentes para mantenerse activo por muchos años. Sus funciones tuvieron obras cortas de temática social, contestataria y anarquista, aunque también ofrecieron proyecciones de cine desde 1913 (algo común en esos días por los cinemas en carpas ambulantes). Se costearon usualmente con colaboraciones sindicales y aportes económicos del público “...pasando el sombrero” (Rengifo Carpio, 2005, p. 81).

2.1.2 Los nuevos protagonistas: de artistas hasta empresarios

El teatro se había reafirmado como una empresa más de espectáculo al multiplicar sus espacios en la primera década del siglo XX, y ante esta competencia el propio medio desarrolló intermediarios en el negocio que relacionaron a las compañías artísticas (o actores independientes como cómicos, tonadilleras, etc.), los espacios públicos y el Estado. En este proceso aparecieron estos nuevos colaboradores desde empresarios teatrales hasta inspectores de ramo, dejando a las compañías de actores como instrumentos del espectáculo. A continuación serán explicados estos nuevos protagonistas del panorama teatral:

2.1.2.1 Los empresarios teatrales

Desde 1895 a 1920 la irrupción de nuevos centros de esparcimiento hizo que se mejorasen las relaciones públicas de los teatros de relación exclusiva y variada para asegurar las inversiones y conseguir contratos frecuentes entre locales y compañías teatrales, haciendo que los empresarios de espectáculos se desarrollasen por la competencia.⁴⁵ Ellos fueron inicialmente los representantes oficiales de estos locales, mayormente inversionistas particulares que intervinieron en el panorama teatral con renovaciones públicas a los teatros antiguos. Ellos se presentaron como gerentes o propietarios de muchos teatros — este poder dependió según su inversión — con capital generado por fortunas familiares así como de empresas de espectáculo. Estos últimos eran para 1920 inversionistas que usualmente acogían algunos locales para su futura remodelación.

La rápida y variada irrupción del empresario de este tipo en Lima respondió a la necesidad de considerarse el centro cosmopolita con un estilo de vida moderno y extranjero, generando modelos de negocios aún no establecidos que referenciaban al modelo europeo empresarial. Si bien anteriormente ya existieron dueños de teatros para negociar las presentaciones, es con la llamada “República Aristocrática” que se aprovechó el ser un espectáculo limeño de preferencia para profesionalizar sus funciones y mejorar su estatus social, justificando los objetivos de los teatros de relación variada y exclusiva. En estos últimos el empresario logró asegurar la vitalidad elitista del recinto, desde la

⁴⁵ A comparación de otros espectáculos el teatro al ser un entretenimiento preferencial de las clases altas necesitaba de las mejores relaciones públicas. Esto sería aún necesario en otras funciones como el cinema, el cual tuvo mayor acogida, más allá de la proyección, pues sólo necesitó pequeños gastos como la instalación (a diferencia de la fastuosidad, ensayos, salarios y otros costos que solían exigir los géneros mayores como la ópera).

orquesta musical y la importación de compañías hasta la ornamentación, a través de espectáculos que ellos consideraban cultos como la ópera italiana, comedia francesa y al ballet romántico francés, y ofreciendo servicios que complementasen la experiencia. El empresario teatral fue quien recogió el trabajo de los artistas teatrales para exhibirlos según sus intereses hacia el público.

Los empresarios teatrales que no lograron tener la atención regular de la élite exclusiva de Lima recibieron en los teatros de relación variada a las compañías menores, nóveles nacionales y artistas independientes para diversificarse, extender su repertorio y mantenerse el negocio con la población heterogénea de Lima. Esto es usual en la mayoría de empresarios existentes, los cuales para abaratar costos solían aferrarse a una sola compañía por local. Además estos empresarios serían los primeros responsables ante cualquier irregularidad tanto en sus espacios como en las obras expuestas, siendo el contacto directo entre la compañía artística (mediante su director o personalidad destacada) y el inspector de ramo.

Asimismo, el empresario buscó oficializar la estructura organizativa del teatro como una empresa formal, generando a largo plazo un grupo de trabajadores que, alejados de la actuación o las artes escénicas, se encargaron regularmente de problemas prácticos como la recepción en la entrada, el comité de bienvenida o la limpieza. Si bien estos trabajadores tuvieron presencia antes del centenario, fueron un grupo irregular que apenas se reconocía entre sí y no presentaron mayor organización alguna como sindicato. Por último, por su búsqueda de un papel activo en el negocio económico del espectáculo no existieron empresarios teatrales como tales en los teatros de relación improvisada.

2.1.2.2 Las compañías teatrales

Estas compañías artísticas reunieron a un grupo de actores con sus respectivos apoyos técnicos para trabajar alguna obra, y fueron los encargados de representarla en los espacios teatrales. Estuvieron dirigidos por el director de escena (comúnmente llamado en esta época como capocómico), quien solía ser un actor líder en el grupo intermediario entre el empresario teatral y el resto de la compañía. Tuvo normas internas como dividirse el pago por participación en la obra o llevar el nombre de su primer actor influyente, y debieron estar registradas en la Municipalidad. En el contexto previo al centenario se desarrollaron como instituciones empresariales, volviendo al director escénico una persona de negocios bajo la demanda del mercado de espectáculos. Estas intenciones se reflejaron tanto en la selección de obras como en la de sus artistas protagonistas.

Las compañías teatrales tuvieron diferente recorrido en el medio según su condición de extranjeras, nacionales o agrupaciones informales.

- Las compañías extranjeras en 1920 llegaron al país gracias al contexto de previa primavera democrática pues la Primera Guerra Mundial hizo que las producciones de espectáculos virasen hacia América, donde países como Argentina la aprovecharon para generar artistas. De este modo fue usual en este año recibir compañías argentinas y españolas en su recorrido por América. Se registran la Compañía española de zarzuelas y operetas Romo Viñas para el Teatro Municipal (gracias al empresario Azcorra), la Compañía española Gobelay Fábregas para el Teatro Colón, la Compañía española Serrador Mazzi en el Teatro Municipal, etc. También se consideró como compañía extranjera a

los que aun residiendo en el país tuvieron una marcada influencia extranjera por sus orígenes y sus relaciones, como la compañía china del Teatro Delicias. Para su buena recepción en el medio fue necesario que conserven su exotismo expresado en obras, en vestimentas, artistas, etc., por lo que compañías como Bracale fueron consideradas las más culturales y exitosas hasta entonces con sus obras de Puccini, Rossini, Verdi, Bizet y Wagner (Rengifo Carpio, 2005). Muchas de ellas fueron las compañías oficiales de celebraciones patrióticas presentes en los teatros de espacio exclusivo y variado.

- Las compañías nacionales a pesar de lo distinto de su repertorio se mantuvieron usualmente con comedias. Estas compañías solían ser de variedades pues para el público elitista ofrecieron óperas bufas de autores franceses como Roussel, Roland, Poulex y Jolivet, y para el resto tuvo obras de género chico y tandas. También se consideró como nacional a las compañías regionales que lograron presentarse en Lima como la Compañía del Cusco de José Ignacio Ferro y la Compañía del Sol de Nemesio Zúñiga, que presentaron *Ollanta* en el Forero en 1920. Otra nacional importante fue la Compañía nacional de comedias y zarzuelas de Arturo Castillo para el Teatro Delicias.
- Por último, existieron compañías nacionales no registradas usualmente itinerantes con variadas propuestas escénicas.⁴⁶ Eran sencillas, mayormente reducidas a su espacio y de poco aprecio por la crítica escrita debido a su improvisación y su humor criollo. Algunas de ellas lograron cierto

⁴⁶ El término “Compañía de variedades” originalmente se relacionó con estos espectáculos ambulantes, aunque con el tiempo se usó para denominar a grupos actorales más grandes con variado repertorio.

reconocimiento y popularidad en sus localidades como la Compañía obrera llamada “9 de enero” de Vitarte.

Los actores que conformaron estas compañías dependieron de ellos mismos para desarrollar sus capacidades. De hecho para ser parte de estos grupos actorales se necesitaron cualidades mínimas al juicio de cada director de escena, los cuales solían entregar roles según las condiciones étnicas, sexuales o raciales en las compañías tanto nacionales como extranjeras.

Finalmente, las compañías pudieron tener una cierta estabilidad al generar a una destacada actriz en su elenco, usualmente volverse bailarinas o tonadilleras. A estas actrices que consiguieron fama gracias a su talento, exotismo u otras aptitudes singulares se les llamaban divas, y solían ser el rostro público de la compañía a través de la publicidad. Y cuando lograban suficiente reconocimiento podrían volverse gradualmente directoras escénicas encargadas de las relaciones empresariales. Algunas de ellas previas al Centenario fueron Norka Rouskaya (desde 1918), Tórtola Valencia (desde 1920), La Goya (argentina de 1920 para el Teatro Municipal), Amalia Isaura y Teresita Arce.

2.1.2.3 El regulador de los espectáculos: el inspector de ramo

El Reglamento de Teatros, Conciertos, Cinemas, Circos y Representaciones Coreográficas de 1919 fue una normativa que rigió los espectáculos de la capital en los eventos importantes del leguismo como los aniversarios por el centenario. Esta ley restrictiva consolidó al inspector de aquel ramo, hasta entonces trabajador regular del Concejo de Lima, como representante moral del Estado ante los espectáculos.

El artículo 11 de su Reglamento lo denomina el árbitro de todos los problemas que se susciten entre empresarios, autores y demás empleados. Este inspector fue el regulador de contenido en todos los locales de espectáculos que abarcase su jurisdicción. Según el reglamento tendría un palco especial entre los balcones de los teatros regulados para asistir a sus funciones y evitar los excesos posibles en los espectáculos.⁴⁷ No podría tener reemplazos ni ausencias, y era quien podía interrumpir o eliminar cualquier función según sus informes. Entre sus prerrogativas estuvo pedir a los empresarios teatrales las garantías de los espectáculos antes de empezar la obra. En el transcurso de ellas vigilaron la decencia de las mujeres, el exceso de trabajo a los menores de edad, y las posibles referencias hacia el público. Además como representante del interés estatal por el espectáculo estaba facultado de exigir a las instituciones que generen funciones contratando empresas de espectáculos, todo por medio de la Caja de Depósitos y Consignaciones.⁴⁸

Antes del Reglamento de 1919 los inspectores se regían bajo principios religiosos. Al cambiar estas restricciones por morales se generó una censura tácita de compromiso social que dependió más del juicio de cada inspector por las buenas costumbres que por la religión, generando decisiones personalistas en muchos casos. De este modo, se pueden encontrar más quejas frecuentes en lugares como en el Teatro Delicias que en otros de mayor concurrencia elitista. A esto se agrega que su jurisdicción en la práctica se limitó a los locales registrados de Lima, dejando mayor libertad al resto. Por lo tanto, a pesar de su

⁴⁷ Si bien se habla aquí sólo del inspector de ramo, sus funciones las cumplía con un grupo de ayudantes en un palco bajo el letrero “Comisión de espectáculos”. Este grupo antes de este reglamento cumplió sus funciones defendiendo el punto un vista religioso, pero a partir del Reglamento de 1919 se oficializaron las restricciones morales para las representaciones. Para mayor información véase *Diversiones públicas en Lima 1890 – 1920. Experiencia de la modernidad* de Fanni Muñoz Cabrejo.

⁴⁸ Todas las demás funciones de este inspector se encuentran detalladas en título III del reglamento mencionado.

aparente determinación como un órgano regulador estricto de los espectáculos, su presencia fue fluctuante para la actividad teatral de entonces.

2.1.3 Estabilidad financiera

La inversión de un espectáculo teatral por un empresario empieza desde el momento en que se consigue un espacio público. Legalmente los gastos se relacionaron con los trámites del Concejo Provincial de Lima, el cual reguló desde el permiso para los espectáculos hasta el registro de venta de billetes. Cuando se lograba ser reconocido por la lista de teatros regulados de la Municipalidad, ellos tenían el impuesto de 1% directo a los fondos del Ministerio de Educación. Fuera de esto el negocio del teatro dependió de sí mismo,⁴⁹ y fue una situación que se mantuvo con el inicio de Oncenio.

El principal objetivo de los empresarios teatrales fue levantar un local de espectáculos como un negocio que brinde beneficios frecuentes y que genere estabilidad a los involucrados en el largo plazo. Para ganar esta rentabilidad fue necesario tener suficiente capital para mantener la prolongación señorial que la alta sociedad buscaba ver proyectados en las salas limeñas en contraste con las demás sitios. Detalles como los palcos con etiquetas, la anunciación de los dueños de los autos al llegar o la preferencia por la ópera europea fueron importantes para sostener los precios rentables de sus funciones. Mientras existiese mayor inversión a la suntuosidad de este espectáculo (referido tanto a los arreglos de la obra como a la experiencia del público) habría miembros de la élite dispuestos a pagar sus entradas. Y viceversa: mientras esta élite necesitase de hábitos

⁴⁹ Especialmente el Teatro Municipal se costeara sus gastos gracias a la caja de depósitos y consignaciones al servicio de la Municipalidad de Lima, puesto que aún no existía el Banco de la Nación. Para mayor información véase *Apuntes para una historia del teatro peruano* de Juan Rivera Saavedra.

sociales públicos que reafirmen su poder (o una clase media que aparentase serlo) habrían teatros dispuestos a generar esta experiencia.

Aunque desde el Oncenio el teatro tuvo cierta atención, en parte por ser Leguía uno de sus asistentes más asiduos, En 1920 la práctica teatral presentaba nuevas condiciones.

La cantidad de nuevos teatros y la preferencia por pocos de ellos hicieron que la retención pública y los objetivos de *sala llena* sean inestables. Esto sumado al mantenimiento de otros hábitos de esparcimiento como las procesiones, las ferias, etc. y la profesionalización de otros nuevos, como las actividades deportivas, el turf, etc. hizo que el negocio del teatro tuviese temporadas fluctuantes entre sí, tendiendo a reservarse las funciones más caras como la ópera.⁵⁰ De este modo el negocio se sostuvo por el hábito de asistir a zarzuelas y géneros chicos, evitando la asistencia irregular del público.

Además, las obras de teatro como la ópera o la zarzuela conservaron un detalle que el siglo anterior les favoreció pero a inicios del siglo XX fue un problema: evocaban al pasado por sus actitudes aristocráticas, sus referencias al virreinato y sus alegorías limeñas. Si bien estas características ayudaron antes a relacionarse con la élite y su posible pasado aristocrático, otras nuevas propuestas de entretenimiento invitaban a la modernidad y al cosmopolitismo fuera nuestro contexto. A largo plazo espectáculos como el cine, hicieron que los asistentes al arte dramático disminuyesen significativamente.⁵¹

⁵⁰ El Estado auspició la modernización de varios eventos sociales como los carnavales, corridas de toros, carreras de caballo, boxeos, playas, cinema, etc. Para mayor información sobre todos ellos véase *Diversiones públicas en Lima 1890 – 1920. Experiencia de la modernidad* de Fanni Muñoz Cabrejo.

⁵¹ La llegada del cine abarató inicialmente el costo del espectáculo en comparación al teatro además de ser masivamente popular. En décadas posteriores se verían sus nuevas dificultades como la exclusividad de estreno y su distribución en locales alejados entre sí. Para mayor información véase *El cine en Lima 1897 – 1929* de Violeta Núñez Gorriti.

Por otro lado, el teatro tuvo la atención de la prensa para resaltar los motivos nacionales. Llegó al centenario siendo defendido como una actividad necesaria para mantener el contacto con las raíces nacionales, recibiendo apoyo como subvenciones municipales, recomendaciones del inspector de ramo, preferencias institucionales por el costumbrismo y apoyo de escritores reconocidos como Manuel Ascencio Segura:

Hay un teatro nuevo, que comienza este siglo, cuyos animadores no han tenido la suerte de impulsarlo lo bastante, para que dure y sea lo que debe ser en los campos del arte y de la cultura nacional (...) La producción peruana, rica y abundante, carece de estímulo y encuentra dificultades para imponerse. Los mismos actores, prefieren el ensayo de piezas extranjeras, ya conocidas. Se nota cierta indiferencia por el resurgimiento del teatro peruano. (Delgado, 1938, p. 35).

En el futuro alejarse de la función de esparcimiento que la rentabilizó por años para volverse una necesidad didáctica le generaría consecuencias.⁵² Hasta entonces el teatro buscado era el de relación exclusiva, nivel que comprometió la economía tanto de los empresarios como de los asistentes que se endeudaban para conservarse en los mejores balcones.

2.2 Sobre los escritores y las preferencias temáticas

Los guionistas no han sido personajes activos en el negocio del teatro, pero sí tuvieron influencia para construir las representaciones que constituirían los centros del espectáculo. Estos escritores no fueron parte directa de la estructura empresarial del teatro

⁵² Un antecedente referencial sobre este apoyo ocurrió en 1891 la Municipalidad de Lima promovió el registro del teatro culto gracias al apoyo de los inspectores de los espectáculos, con subvenciones oficiales para la ópera esperando aumentarlas para 1920. Para mayor información de estas relaciones véase *Diversiones públicas en Lima 1890 – 1920. Experiencia de la modernidad* de Fanni Muñoz Cabrejo.

sino que participaron del proceso creativo de las compañías sin ser necesariamente parte del elenco. Si bien este trabajo no se enfoca en las corrientes artísticas, ni en la literatura de la época, es necesario hacer algunas precisiones para comprender el contexto previo al centenario.

Un guión para estas funciones teatrales tuvo diversas formas para ser construido, desde la creación colectiva entre los miembros de la compañía teatral, pasando por las recomendaciones de los empresarios, hasta las impresiones personales de un autor externo. El guionista las adaptaba en apoyo a una compañía teatral, sin ser necesariamente parte del elenco oficial. Se consideró la función del guionista como algo subjetivo y reemplazable que dependía de su estatus social y artístico. La poca estabilidad del trabajo del escritor en el teatro también fue un motivo de queja en la prensa escrita: “Los que escriben, son pobres, y los que trabajan en las tablas, más pobres” (Delgado, 1938, p. 37). Aun así el Reglamento de 1919 no dejó de reconocerlo legalmente y normó sus alcances así como sus beneficios.⁵³ Se conservaba en el país la tradición de recordar el teatro a través de sus dramaturgos y no tanto a sus actores o directores, por lo que al referirse de los guionistas se rememoraron literatos anteriores como el renovador criollo Pardo y Segura, el costumbrista tardío Nicolás Yerovi y el erudito Manuel Moncloa y Covarrubias.

Existen muchas clasificaciones literarias que engloban las corrientes artísticas que coexistieron en estos años. Si bien el costumbrismo es la que oficialmente determinó la bienvenida al centenario, para este trabajo es necesario rescatar antes ciertos aspectos que influenciaron.

⁵³ Específicamente en el título IV se aclaró que no podrá presentarse ninguna obra nacional sin previo consentimiento del autor y, si el Concejo Provincial lo acuerda, podrían ser premiados por la Municipalidad al reconocerle factores didácticos y/o nacionales.

2.2.1 La relación con lo extranjero

Aún se recordaban eventos bélicos importantes a inicios del siglo XX como la primera Guerra Mundial, la revolución rusa, la revolución mexicana y la Guerra del Pacífico que se referenciaban en las obras teatrales, y aunque esta última fue la más antigua aún fue referenciada en las producciones artísticas posteriores.

Fuera de estos detalles, el desarrollo de las letras y las artes en general no fueron indiferentes a la visión cosmopolita de la nueva y pujante nación que prometió Leguía. La buena predisposición a las referencias extranjeras, al estilo de vida extranjero y al gusto foráneo ayudaron a la importación temática de otras realidades a Lima, ya sea trayendo compañías de ópera europea (siendo las francesas e italianas las más preferidas), pasando por la influencia al teatro chino en Delicias, hasta las referencias anarquistas en el teatro de Vitarte. Esto condicionaba las obras nacionales en la práctica dejándolos sin un mayor mercado, y demostró que el teatro oficial limeño de inicios del siglo XX no estuvo interesado en su coyuntura social presente.

2.2.2 El rescate de la historia

El resurgimiento del teatro histórico se registra entre 1919 y 1924 (Rengifo Carpio, 2018), y su principal representante fue la épica histórica caracterizada por obras sobre las inquietudes de la consecuencias bélicas (mayormente el proceso independentista) sucedidas desde 1879. Este pequeño auge histórico ayudó al proyecto político de la Patria Nueva, pues este género fue el preferido por el presidente para reflejar sus intenciones de

gobierno y consolidar su poder mediante obras con interpretación del pasado, afirmación colectiva o sólo entretenimiento⁵⁴

El teatro histórico más allá de revelar eventos del pasado consolidó las intenciones de la clase que esperó verse representada, es decir, reafirmó las intenciones de su público mediante la apropiación de eventos históricos para sus construcciones teatrales. En esta temática se podrían encontrar las mayores referencias para estabilizar el negocio recurriendo al nacionalismo: “Es fácil observar cómo se acentúa día a día en América, entre los artistas y literatos, la preocupación nacionalista que deberá producir, tarde o temprano, la suspirada y necesaria originalidad intelectual de nuestro continente” (Abril de Vivero, 1922, p. 214). El teatro nacionalista en Latinoamérica, de referencias históricas y marcadas tendencias políticas, sirvió para acercarse al ideal de élite europea reconstruyendo el imaginario colectivo local. (Gutiérrez, 2006). El Estado prefirió apoyar esta temática ya sea en dramas y comedias porque reafirmaban el civismo para el control social. Este respaldo no garantizaba la atención del público que prefería asistir masivamente a la ópera y zarzuela (clase alta y media) y toros y fiestas callejeras (clase baja).

Es necesario explicar la relación entre la preferencia por obras extranjeras mencionado en el segmento anterior y este auge por lo nacional, aparentemente contradictorio para los teatros de Lima. Los responsables de las compañías teatrales no fueron ajenos al proyecto político de Leguía, el cual a su vez respondió a la necesidad de concentrar la atención extranjera hacia nuestros recursos. Teniendo como modelo el estilo

⁵⁴ La función de la ópera *Ollanta* en 1920 fue un ejemplo de este uso, pues se realizaron alteraciones al guión original para resaltar la grandiosidad colectiva del Tawantinsuyo como reflejo del gobierno. Para mayor información véase *El poder y la función ideológica del teatro durante el leguismo: el reestreno de la ópera Ollanta* de David Carlos Rengifo Carpio.

artístico español, francés e italiano, se re imaginaron los eventos históricos nacionales para los intereses de Leguía. Cualquier creación que se alejaba de estos cánones y se llegase a exhibir en los teatros se consideró vulgar y poco representativo. De este modo el teatro histórico nacionalista fue el ideal para conservar el estilo europeo complementado con la temática nacionalista. Los escritores limeños autodenominados nacionalistas en general eran occidentales en su tratamiento.

2.2.3 La denuncia social

Por otro lado, una emergente característica en el teatro de inicios del siglo XX fue la irrupción colectiva de las denuncias obreras e indigenistas en las puestas en escena, ya que gracias a la multiplicación de locales, al desarrollo de la competencia y a la organización sindical se consiguieron difundir temáticas sociales que existían desde el siglo anterior en los colectivos de pequeña escala.

La denuncia a través del teatro de estos años fue desde los pedidos de reconocimiento social hasta los conflictos políticos.

El reconocimiento social se pudo reflejar en casos como el teatro chino, el cual a partir de 1920 con el teatro Delicias buscó desvincularse con su exotismo tradicional y ser parte de la sociedad como un sector modernista. El sentido de conflicto y rebeldía cedió a la identificación de jerarquías y al incentivo de relaciones entre iguales, empezando por los empresarios teatrales chinos con los limeños.⁵⁵ También se puede ver el reconocimiento

⁵⁵ La comunidad teatral limeña no dejó de ver al teatro chino como una fuente de retraso artístico tanto en locales como en sus obras, por lo que enajenó su actuar en relación a otras tendencias como el teatro indígena, el cual dejaba superficialmente su condición marginal en el Oncenio de Leguía. Para mayor información véase *Inmigrantes chinos en Lima: Teatro, identidad e inserción social. 1870 – 1930* de Odalis Valladares Chamorro.

social en el teatro indígena, el cual a pesar de tener mayor atención temática en la capital no consideró a las producciones provinciales como relevantes. La tendencia de recoger obras externas y modificarlas para el gusto acostumbrado en la capital hizo que afuera de ella se recupere un vigor nacionalista contra Lima.

Por otro lado, el teatro que buscaba el conflicto político se relacionó directamente con la lucha por las reivindicaciones sociales, el rechazo al exotismo español, francés e italiano y a la simpatía por la agenda indigenista. Por ejemplo el teatro obrero de Vitarte se caracterizó por presentar obras con tendencia social. Como la oligarquía no contó con un plan político definido y por ende carecían de una expresión teatral propia, fueron las actitudes aristocráticas elitistas las criticadas como su preferencia a la ópera lírica y a obras de otros idiomas (alemán, francés e italiano). Este teatro con antecedentes de lucha activa en las movilizaciones prefirió el realismo a través de sus dramas sociales y sus comedias burlescas para sus obras de protesta. En 1918 el grupo de teatro Plumadas de Rebeldía (también presente en medios como panfletos) publicó: "El teatro no puede, no debe ser otra cosa que la reproducción de la vida en escena" (Rivera Saavedra, 2007, p. 205).

Es importante mencionar que si bien el indigenismo y el movimiento obrero se complementaron para la lucha por las reivindicaciones sociales no llegaron a trazarse mayores relaciones. En el teatro Vitarte hubo ausencia del idioma quechua con pocas menciones a ella en tono de la burla, y al hablar de la resistencia indigenista se le rescató por su relación con el Tawantinsuyo, y no por su condición actual (visión que compartían con los teatros de la élite). Un ejemplo de esto fueron la condición de los provincianos dentro de Vitarte, concentrados en una zona llamada "La calle de los serranos" (Rivera Saavedra, 2007, p. 206).

2.2.4 Costumbrismo

El arte dramático de finales del siglo XIX reveló dos tendencias: el romántico (con referencias a Ricardo Palma y Nicolás Corpancho) y el costumbrista (con Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura). Al convivir estos géneros se formaría un costumbrismo singular a inicios del siglo XX popular en los teatros y con mayor preferencia del público, el cual se caracterizaría por alejarse de la épica y ser ligero, doméstico y superficial salvo algunas excepciones.⁵⁶ Este costumbrismo singular fue el que recibió al centenario con sus propias inquietudes e inseguridades. “Hasta la tercera década del XX nuestra producción teatral republicana sólo había tenido limitados aciertos en el plano costumbrista.” (Núñez, 1965, p. 61).

El costumbrismo fue un género literario que surgió por la transición del colonialismo a la república. Ayudó luego de la independencia para la formación de una conciencia nacional reafirmando la cultura local y nutriéndose del presente popular inmediato mediante la representación de costumbres, modismos y localidades reconocibles por la cotidianeidad criolla. Reconoció problemas como conflictos civiles y crisis económicas pero se enfocaron en presentar caricaturas de sí mismos. Si bien cumplieron su función a inicios de la república, gracias a su popularidad y su facilidad de montaje se mantuvo presente en la mitad del siglo XX (Vara Marín, 2017).

Casi todas las obras de este costumbrismo tardío fueron tragicomedias representadas en zarzuelas ligeras en contraste a los dramas introspectivos oficialistas. Las

⁵⁶ Algunas obras rescatables fueron: *La Fuente*, diputado de Luis Góngora en 1916, *Las Tapadas* de José Carlos Mariátegui, *El Cóndor Pasa* de 1913 de Julio de la Paz y la adaptación de *Ollanta* ya mencionada. La mayoría de estas obras costumbristas rescatables oscilan desde la comedia hasta el drama. Para mayor información véase *La literatura peruana en el siglo XX. (1900 – 1965)* de Estuardo Núñez.

temáticas giraron en torno al amor, la envidia, los celos, etc. de familias de clase media o alta.⁵⁷ Esto contrastó con los orígenes de costumbrismo el cual tuvo como su máximo exponente a Manuel Asencio Segura, quien supo llevar el drama y humor a la realidad limeña acorde a su contexto de estabilidad social y optimismo (Rengifo Carpio, 2005). Si bien estos también eran ideales a conseguir en los primeros años del siglo XX la realidad ya no lo reflejaba, por lo que el escenario de la vida cotidiana se terminó usando como un refugio de evasión.

El tipo de teatro por excelencia de este costumbrismo tardío, y por lo tanto el más asistido en Lima camino al centenario, fue la zarzuela.

La zarzuela fue un género muy popular en la capital en todos los estratos sociales. Cuando se redujo a un acto se tornó un sainete lírico y al extenderse fue una opereta de estilo español, generando múltiples opciones para sus funciones. En general todos los teatros pudieron permitirse presentar zarzuelas cómicas de una hora con mayor o menor frecuencia sin necesitar un local exclusivo para ello.⁵⁸

Los otros géneros dramáticos que también exhibieron el costumbrismo fueron las óperas (que se tomaban muy en serio y eran las preferidas por la élite), los sainetes (cortas y burlonas para sitios informales) y revistas (sucesión de piezas artísticas unidas solo por una temática). Estos géneros no pudieron competir con la preferencia que la zarzuela tuvo

⁵⁷ Los pobres o ajenos a esta realidad como los chinos o los indios usualmente eran los complementos humorísticos, lo que generó un pequeño mercado de cómicos itinerantes independientes que explotaron sus características para este fin.

⁵⁸ Es necesario recordar que si bien en esta época la zarzuela en comedia fue la más popular entre los asistentes de teatro, también existieron zarzuelas resaltantes en dama. Por ejemplo las compañías cusqueñas las presentaron en su repertorio con dramas históricos mientras buscaron su reconocimiento social.

en todas las clases sociales.⁵⁹ Algunos autores que representaban este costumbrismo tardío y criollo del siglo XX son Luis Góngora, Ladislao Meza, Juan Manuel Polar, Enrique López Albújar, Abelardo Gamarra, Leónidas Yerovi y Felipe Sassonne.

2.3 Interés por el centenario: La crisis del teatro nacional

Las condiciones sociales explicadas anteriormente provocaron cierta desconfianza que, ante un evento tan importante y masivo como el centenario de la independencia, se espera fuesen atendidas y resueltas. Estos recelos fueron representados a través de la prensa antes del primer centenario bajo el aviso de una crisis. Es necesario recordar que el Estado ya había presentado antecedentes para apoyar el negocio teatral mediante el reglamento de 1919, la promoción de obras nacionalistas esperando óperas dramáticas históricas y la asistencia constante de sus representantes como público. La actividad teatral como arte dramático la dejó en competencia entre sí y contra las otras formas de esparcimiento (circo, eventos deportivos, cinema, etc.).

El centenario fue recibido con la queja de parte de los responsables teatrales para encontrar un modo estable de mantener esta empresa de reciente auge pero relativa sostenibilidad. Se insistió en esto en la prensa escrita bajo las intenciones de suprimir aquello conocido como la crisis del teatro peruano. La creencia de esta crisis fue difundida por la prensa desde 1920 a través de los columnistas y críticos teatrales. Se explicó como un problema reflejado en diversos aspectos del negocio de los teatros, a través de los

⁵⁹ Se registra una anécdota del presidente Cáceres al asistir a dos obras en un día demostrando que las zarzuelas eran más preferidas que las obras moralizantes a la hora de buscar esparcimiento. Para mayor información véase *El teatro en Lima durante los primeros años de la posguerra: 1883 – 1888* de David Carlos Rengifo Carpio.

agentes involucrados y que reunió todas las inseguridades que existieron sobre el propio medio.

En primer lugar, se habló de una crisis de producción considerada culta. Existió una necesidad de producir más obras consideradas culturales como la ópera a gran escala, lo que generó intentos indirectos de desaparecer a la zarzuela del medio. Se habló del agradecimiento a Leguía por promover la competencia entre teatros pero no de incentivar la buena producción, por lo que muchos críticos se conformaron con obras pequeñas no dignas para recibir el centenario. La masificación de la zarzuela a diversos niveles sociales fue vista como una mala educación del público con obras vulgares y de baja aspiración; es decir, la competencia entre ellas creó un mercado que incentivó el género chico y que no desarrolló algo considerado moderno para el centenario. Estas quejas se esperaban fuesen calmadas con las disposiciones oficiales para recibir el centenario y se deseaba que a partir de ellas hubiese mayor demanda de óperas y dramas.

Luego, otra crisis pasó por la preferencia a las compañías extranjeras sobre las nacionales, lo cual en cierto modo era derivado del problema anterior pues fueron las extranjeras las que pudieron permitirse hacer más ópera. Aun así la preferencia por los actores foráneos no era un problema para los críticos que usualmente esperaban que las compañías nacionales dejaran de ser de variedades para especializarse, pero si se esperaba tener presencia de artistas nacionales que representen al país en las festividades. Se mantuvo entonces presente el problema de encontrar algún referente digno para presentar a los extranjeros según los planes establecidos.

Fuera de los afectados por esta crisis estaban los grupos de empresarios e involucrados en los teatros de relación exclusiva y variada que no tenían problemas con usar compañías extranjeras, con mantener a la ópera en su repertorio y con el favor del Estado, por lo que para ellos el centenario se veía como un evento económico más.

La crisis del teatro nacional se vio entonces como una consecuencia de las inseguridades propias del inestable medio ante la llegada del centenario, a pesar de ser fruto de problemas que se venían arrastrando desde el siglo anterior. Estar a la altura de este aniversario mediante obras modernas y de desarrollo operístico demostraría que aún existía una industria del teatro digno de mantener como en siglos anteriores.

En cuanto a las compañías teatrales, se esperaba aprovechar este evento para hacer oír sus necesidades y reafirmar sus intenciones ya sea como recibir apoyo del Oncenio hasta las intenciones rebeldes del Teatro Obrero de Vitarte, lo que los relaciona con la búsqueda de reconocimiento social. Los actores, cómicos y artistas callejeros mostraron también esperanzas ante la llegada del centenario pues estaban interesados en su aceptación y mayores oportunidades a través de la profesionalización. De hecho hubo previamente pequeñas reuniones de grupos para desarrollar la idea de crear una nueva compañía nacional y presentarla a las autoridades municipales esperando su registro en el centenario de 1921.

Por lo tanto se esperaba que un evento como el centenario haría que el teatro recupere su función de principal modo de esparcimiento limeño como en el siglo anterior y dejar de depender de coyunturas externas. También los empresarios teatrales de los teatros de relación variada no sólo quisieron tener un sitio de esparcimiento, sino un

negocio estable con mayor favor del Estado a largo plazo que satisfaga a todos los locales registrados siendo parte de la vida republicana. A través de este evento se reafirmarían como centros de exhibición de poder con miras a ser teatros de relación exclusiva.

CAPÍTULO III

El centenario de 1921: incomprensión de la actividad teatral por parte de la Patria

Nueva

El aniversario de la proclamación de la independencia peruana en 1921 reveló el conflicto de intereses entre la búsqueda de representación modernista por parte de la Patria Nueva y el asentamiento de las artes escénicas como negocio rentable por parte de los grupos teatrales. Estos desacuerdos revelaron el desconocimiento del potencial representativo aún latente del teatro y los intereses internos del sector dirigente junto al presidente Leguía, por lo que a pesar de las medidas públicas de apoyo al entretenimiento no se volvió un evento clave para el teatro limeño.

Las principales fuerzas productoras que impulsaron estas celebraciones fueron dos: Los empresarios de espectáculos y el gobierno de Leguía (a través del Ministerio de Fomento y el Ministerio de Relaciones Exteriores) los cuales, con previos acuerdos y junto

al apoyo del resto de organismos oficiales, dieron capital y circulación monetaria para las celebraciones según el modelo de la Patria Nueva. Se crearon ceremonias simbólicas formales reforzando un circuito exclusivo de actividad pública centrado en la nueva Plaza San Martín. Sin embargo esta competencia entre locales de esparcimiento y la pronta variedad de entretenimiento limeño había hecho que el teatro —como negocio y como espectáculo— llegase agotado y en crisis al centenario, generando para esta fecha actividades poco inspiradas y de fugaz recuerdo para la población.

De este modo las intenciones para el centenario de la independencia por parte de los grupos teatrales fueron:

- Búsqueda de legitimidad como negocio primordial para Lima.
- Búsqueda de representaciones nacionales idóneas para recibir a los extranjeros.

Mientras que el proyecto de Leguía esperando demostrar modernidad tuvo estas intenciones:

- Multiplicación de espacios para la exhibición de poderes.
- Circuito exclusivo de entretenimiento moderno.
- Gusto general por la épica y la ópera.

Podemos apreciar por lo tanto un notorio desencuentro de atenciones entre los grupos teatrales y la Patria Nueva que dará lugar a serios desenlaces.

3.1 Percepciones previas a inicios de 1921

A inicios de este año la bienvenida del centenario fue un evento percibido a través de la prensa como:

- Una fecha de reflexión sobre la situación peruana partiendo desde la independencia.
- Una oportunidad para superar la crisis existente expresada tanto en conflictos sociales como económicos.
- Una ocasión para comprobar los aciertos de las medidas tomadas por parte de la Patria Nueva.
- Una coyuntura propicia para mejorar las relaciones internacionales.

Los periódicos oficiales de donde se recogieron estas percepciones empezaron en ese año a mostrarse neutrales con el Oncenio, pues a pesar de la censura leguista el gobierno recibió escuetas críticas que mostraron un nivel de desconfianza variable según su afiliación partidista.⁶⁰ En cuanto a las celebraciones oficiales por el Centenario se tenía la expectativa de estar a la altura del evento.

De este modo, a pesar de las constantes críticas escuetas, la tendencia general de estos diarios era ser neutrales o a expresarse a favor del Oncenio (véase cuadro 1). En general, recibían el año 1921 con la confianza de que el apoyo popular de Leguía, las relaciones internacionales por el centenario y la vigilancia de los demás sectores harían que sus medidas se regulasen.

⁶⁰ Es necesario mencionar que la prensa oficial entre 1921 a 1930 desarrolló —en general— una tendencia de apoyo a Leguía, por lo que no reflejó muchos de los conflictos entre ambos como clausura de periódicos, compromisos de silencio, moderación de contenido, etc. En 1920 El Comercio tuvo problemas por su afiliación en el Partido Civil, y junto a La Prensa fue acusado de conspiración, fue víctima de asaltos e incendios. La dirección de La Prensa en enero de 1921 fue obligada a cambiarse por personas allegadas al gobierno por lo que se volvió el diario de apoyo a Leguía, mientras que el resto de periódicos de iniciativa privada decidieron seguir su camino o mantener cierta neutralidad. Por otro lado los periódicos sindicalistas, panfletos y en general los de corto tiraje sostuvieron su crítica directa hacia el gobierno, manteniéndose en circulación a pesar de la vigilancia del gobierno.

Cuadro 1: Tendencia de la prensa oficial en 1921

Periódico	Tendencia en 1921
La Prensa	A favor del Oncenio
El Comercio	Neutral con tendencia a la crítica al Oncenio
Variedades	A favor del Oncenio
La Crónica	Neutral con tendencia a favor del Oncenio
El Tiempo	Neutral
La Razón	Neutral con tendencia a la crítica al Oncenio
Mundial	Neutral con tendencia a favor del Oncenio

Fuente: Elaboración propia.⁶¹

En cuanto al teatro, el año anterior (1920) había dejado buenas expectativas al notar un leve desarrollo en la cantidad de óperas, en contraste con las comedias ligeras de género chico.⁶² La ópera dramática siguió siendo el modelo de teatro necesario para educar al público moderno. El género chico, aunque era el favorito entre los limeños, fue tolerado como un entretenimiento popular que no necesitaba estar presente en todas las temporadas.

⁶¹ Para la elaboración de este cuadro se ha revisado los periódicos La Prensa, El Comercio, Variedades, Crónica, El Tiempo, La Razón y Mundial desde enero hasta diciembre de 1924.

⁶² Para los eventos teatrales la prensa tuvo publicación irregular, yendo desde el seguimiento al espectáculo hasta la crítica de arte dramático. El nombre de sus secciones variaron con el tiempo y a veces desaparecieron de las emisiones periódicas. A pesar de esto, medios como Mundial y Variedades compitieron en cada publicación por ser la revista moderna y casual del teatro, complementándose con fotos exclusivas o entrevistas de famosos.

De todas maneras las distintas clases sociales no dejaron de asistir a ellas gracias a su humor auto consciente y sus referencias contemporáneas:

La Opereta, en cambio, con toda su trivialidad, con la melosidad de su música vienesa o casi vienesa, con todos sus artificios y la ampulosidad y lujo de su representación, ha probado ser un género igual a los dioses, inmortal (Revista *Mundial*, 01 de enero de 1921).

Se prevé entonces que el año de 1921 tendría cierta apertura al género chico entendiéndolo como sutilezas que el público está dispuesto a aceptar, siendo el principal atractivo las óperas. Por último la convivencia de estos géneros se interpretó como un buen augurio en la economía del público limeño, pues poder asistir a ambos espectáculos eran extravagancias que indicaban buenos ingresos.

Debido a que las referencias a una crisis del teatro nacional mantenida desde años anteriores podría afectar a la celebración del centenario, se anunció que la mayoría de teatros descansarían por un par de meses para reabrir con obras de moderado esfuerzo hasta julio, donde se esforzarían en presentar algo representativo, nacional y cosmopolita a la altura del evento. Debido a la resonancia de *Ollanta* del autor Valle Riestra el año anterior, en el periódico mencionado se esperó igual o mayor éxito con el estreno de su siguiente obra *Atahualpa*.

Es necesario mencionar que el descanso de los locales por el centenario no fue bien recibido por sus asistentes, generando una desconfianza e incertidumbre en los primeros meses del teatro. Esto se contrajo por las renovaciones concretas como la fachada del teatro Municipal o el teatro Colón, y la importación de artistas extranjeros como las tonadilleras líricas.

A medida que van acercándose los días del Centenario empieza a notarse una mayor animación en el ambiente teatral, hasta hace poco víctima de una violenta anemia que estuvo a punto de consumirlo y acabar con la paciencia de los tradicionales concurrente a las salas de espectáculos (Revista *Variedades*, 16 de abril de 192).

Por el lado del gobierno, se previó que la inauguración del monumento a San Martín fuese el máximo evento preparado para el centenario. Junto con la inauguración de la plaza del mismo nombre se asentarían las renovaciones arquitectónicas que había vivido la ciudad en los años previos, centrándose en la importancia de la representación republicana peruana desde su gestación. Es importante notar que este centenario se presentó como un espectáculo para los extranjeros, luego para las autoridades peruanas y finalmente para el público general, que debía confirmar su asistencia mediante la compra de boletos para las tribunas (Diario *El Comercio*, 26 de julio de 1921). En el centenario se esperó además inaugurar la mayoría de monumentos públicos en proyecto, siendo muchos de ellos regalos de las embajadas extranjeras.

Algunas provincias ya habían celebrado el aniversario por el inicio de su independencia. Por ejemplo, Trujillo ya conmemoró la proclamación de la independencia de su región desde el 29 de diciembre 1920 hasta el 6 de enero de 1921. Gracias a sus autoridades locales se concertaron unas ceremonias oficiales alrededor de la municipalidad y otras abiertas para la población general. A través del Ministro de Marina el leguismo se presentó en Trujillo interesado en su desarrollo y su patriotismo. Se planearon muchas inauguraciones públicas para recibir esta celebración como la carretera del interior. En cuanto al teatro trajeron a la compañía Salvati desde Lima para presentar la obra de mayor éxito de entonces *Il Pagliacci*. El transporte de esta compañía supuso un esfuerzo colectivo

más allá de los organizadores del evento, lo que demostró el interés popular por esta ópera y explicó su éxito inmediato. Además de ello los centros universitarios presentaron actuaciones de declamación, poesía y oratoria referentes a la fecha (Diario *El Comercio*, 04 de enero de 1921). Estas celebraciones solo fueron mencionadas ocasionalmente por la prensa limeña y no se les dio mayor relevancia.

3.2 Plan oficial y desarrollo de los conflictos

El miércoles 13 de julio de 1921 se publicó el programa oficial para las fiestas del centenario a través de un decreto aprobado por el ejecutivo. Fue un trabajo conjunto elaborado por el Ministro de Fomento Pedro José Rada y Gamio y el Ministerio de Relaciones Exteriores cuyo titular era Alberto Salomón Osorio,⁶³ que determinó la semana del centenario desde el 24 hasta el 31 de julio y la bienvenida a las delegaciones extranjeras desde el 10 al 23 del mismo mes (Diario *El Comercio*, 13 de julio de 1921). Los ministerios mencionados tuvieron secciones en este programa para demostrar a los visitantes extranjeros su capacidad modernista. Por otro lado, el resto de organismos públicos como la Municipalidad de Lima o las alcaldías (además de algunas instituciones privadas) también trabajaron en programas particulares. Dichos programas paralelos tuvieron menor difusión que el oficial.

Este programa —publicado a inicios de julio— reflejó la prioridad que el gobierno leguista tenía con este centenario, estructurando los eventos principales alrededor de la

⁶³ Los ministros encargados del evento del centenario fueron: Alberto Salomón (Ministro de Relaciones Exteriores), Oscar César Barrós Mesinas (Ministro de Justicia, Instrucción, Culto y Beneficencia), Germán Luna Iglesias (Ministros de Guerra), Abraham Rodríguez Dulanto (Ministro de Hacienda y Comercio), Pedro José Rada y Gamio (Ministro de Fomento) y Lauro A. Curletti (Ministro de Marina), todos ellos liderados por el Presidente Augusto B. Leguía.

presencia extranjera y determinando un circuito de ceremonias oficiales públicas que se consideró representativo del país.

Los principales eventos en este programa fueron las inauguraciones de monumentos y espacios públicos en honor a los próceres de la independencia mediante ceremonias que requerían la presencia del presidente y las embajadas extranjeras, que solían ser seguidos por discursos de quienes la habían hecho posible (ya sean embajadas extranjeras como ministerios peruanos). También tuvieron días encargados para demostrar la confianza en las obras públicas (por el Ministerio de Fomento) como en la diplomacia extranjera (por el Ministerio de Relaciones Exteriores). Los eventos más resaltantes por cada día fueron:

- 24 de julio: La inauguración del monumento a Don José de San Martín. Lo seguiría el discurso del presidente Leguía y del embajador argentino monseñor Luis Duprat.
- 25 de julio: Inauguración de la exposición industrial internacional en la Plaza San Martín seguido por el discurso del Ministro de Fomento.
- 26 de julio: A las 11 a.m. Inauguración del Monumento Bolivariano en homenaje al libertador Simón Bolívar y a los héroes de la Gran Colombia, seguido por el discurso del presidente Leguía.
- 27 de julio: Colocación de la primera piedra en los locales que se obsequiaron a las delegaciones extranjeras seguido por el discurso del Ministro de Relaciones Exteriores. A las 2 p.m. se daría la entrega de casas obsequiadas a los obreros y dos horas después el desfile de carros alegóricos desde la Plaza Bolognesi hacia la Plaza San Martín.

- 28 de julio: Tedeum en la catedral con la presencia de los más altos dignatarios del Estado.
- El 29 de julio: Almuerzo para la clase obrera gracias al alcalde y concejales distritales de Abajo el Puente. Seguiría el desfile escolar y el discurso del Ministro de instrucción pública.
- El 30 de julio: Turf en el hipódromo de Santa Beatriz con la presencia del presidente Leguía y de los invitados extranjeros.
- El 31 de julio: Coronas de flores para las tumbas de los próceres de la independencia en el cementerio general.

Las noches de estas fechas servirían para la activación de las relaciones sociales y el esparcimiento público entre autoridades. A excepción del 24 de julio reservado para un banquete en honor a las delegaciones extranjeras, las noches de la semana del centenario se repartieron entre bailes de gala a las 10 p.m. (26 de julio en el Club Nacional, 28 en el Club de la Unión, 30, en la Municipalidad de Lima y 31 en Palacio de Gobierno) y funciones de gala en el Teatro Forero a las 9:30 p.m. (25, 27 y 29 de julio).⁶⁴

3.2.1 Primer conflicto: El manejo de los espacios públicos por la Patria Nueva

Para el centenario, el gobierno leguista pudo continuar con la creación de nuevos centros de esparcimiento público. Estas reformas fueron respaldadas por la confianza de la clase empresarial de los grupos progresistas que tuvieron anteriormente conflictos con el poder civilista y ahora se sintieron identificados con la nueva administración.

⁶⁴ Para una información más detallada de lo que se planeó por día para el centenario, véase el programa oficial publicado en periódicos como *El Comercio*, 13 de julio de 1921.

Estas fiestas se rigieron bajo el modelo de la Patria Nueva. Sus esfuerzos se concentraron en la renovación de la ciudad para transformarse en un espacio cosmopolita, así como imprimir símbolos nacionales en la infraestructura limeña como la Plaza San Martín. Los esfuerzos se centraron en la multiplicación del entretenimiento público como una muestra de una ciudad moderna, lo que afectó el inestable negocio teatral. Si bien el programa oficial del centenario generó un circuito exclusivo de espacios públicos para las delegaciones oficiales, todos los lugares de entretenimiento social buscaron estar presentes en este evento.

3.2.1.1 El circuito oficial del entretenimiento limeño

Al publicar el programa del Centenario se reafirmó un circuito de entretenimiento teatral y hotelero existente desde inicios de siglo, donde se concentraba una ruta de entretenimiento usual en los hábitos de la clase acomodada limeña. Este circuito abarcó casi todo el Cercado de Lima teniendo como centro a la nueva Plaza San Martín, y los lugares resaltados para la exhibición fueron alegorías de lo que se consideró nación moderna como arquitectura de pretendida modernidad y desfiles militares que reforzaban la fuerza bélica. Con este circuito oficial se disimularon los problemas latentes del Oncenio como la presencia de las ideologías disolventes y las discrepancias entre algunos políticos, notorios en los espacios marginales.

Sin embargo a pesar del apoyo para sostenerse en ese circuito público, muchos no llegaron a la fecha en pleno funcionamiento.

El Palacio de Gobierno sufrió un incendio el 3 de julio, por lo que se concentraron en las semanas posteriores en la reconstrucción de sus espacios afectados.⁶⁵ Otras obras no estuvieron listas para ser inauguradas por diversos problemas internos por lo que se pospusieron. La fecha principal de la independencia era importante por lo que los eventos del 28 de julio se mantuvieron a costa de las demás postergaciones. Ante los cambios de horario los embajadores movieron sus cenas de gala. Hubo funciones deportivas que sostuvieron sus horarios, otros se ofrecieron para cubrir algunas horas libres y los espectáculos como del teatro Forero tuvieron que alterar sus días para asegurar la presencia del público extranjero. Finalmente, estos cruces generaron inevitablemente algunas ausencias, como el del propio presidente Leguía para el almuerzo ofrecido a los obreros. Debido a problemas externos los embajadores continuaron llegando después de la fecha límite para su recibimiento (23 de julio) por lo que el programa oficial continuó alterándose hasta el último día. Esto sumó más problemas al control improvisado del tránsito, el cual ya generaba descontento en Lima junto a las constantes construcciones públicas.⁶⁶

Un ejemplo de la improvisación de estos espacios fue la construcción de la Plaza San Martín. Al ser el nuevo del circuito teatral – hotelero de Lima y contraponerse con la Plaza Mayor (También llamada Plaza de Armas) simbolizada como el pasado virreinal, fue un lugar útil para presentar a la Patria Nueva como el presente moderno. Sin embargo la construcción de una plaza para San Martín en este sitio ya se había iniciado antes de Leguía,

⁶⁵ Las salas de Palacio de Gobierno que se vieron afectadas y estaban involucradas en la bienvenida eran el despacho ministerial, el salón rojo, salón dorado, salón de galería de mariscales, sala de recibo del presidente, la secretaría entre otras.

⁶⁶ Se agrega además que, debido al necesario tránsito para las bienvenidas de los embajadores extranjeros, la Plaza San Martín tuvo que hacerse transitable en plena construcción. Siendo ya conocida por ese nombre, el acto de su inauguración se centró en el descubrimiento del monumento al libertador traído unos días antes, dejando los espacios alrededor de ellas libres para el recibimiento de los embajadores.

por lo que al llegar como presidente ordena replantear su construcción para las fiestas del Centenario. De este modo amplió su espacio afectando algunas zonas cercanas como la destrucción de la calle Faltriquera del Diablo (Revista *Suplemento a La Prensa*, 28 de julio de 1921).

Se esperó hasta la llegada completa de los embajadores para iniciar oficialmente las fiestas por el centenario, por lo que empezaron tres días después de lo planeado. Los eventos más importantes que se mantuvieron en estas fiestas fueron:

- 27 de julio: Inauguración del monumento a San Martín.
- 28 de julio: Tedeum y recepción en Palacio. Restauración de la alameda de “Abajo el puente” y ceremonia en la Alameda Grau.
- 29 de julio: Recepción de las embajadas en la Municipalidad y la inauguración la Exposición Industrial Internacional del Centenario, seguida por el discurso del Ministro de Fomento.
- 30 de julio: Marcha escolar junto a la brigada de Boys Scouts, seguido por el almuerzo obrero y la fiesta obrera.
- 31 de julio: Colocación de la primera piedra para los locales de los embajadores, seguido por el discurso del Ministro de Relaciones Exteriores y el carnaval de carros alegóricos.
- 01 de agosto: Entretenimiento de las embajadas en la plaza de toros.
- 02 de agosto: Revista escolar y discurso del Ministro de instrucción. En la tarde se entretendrían en el hipódromo Santa Beatriz.

Por el lado del teatro Forero, ellos siguieron teniendo presencia exclusiva en esa semana de celebración del centenario. Al acomodar su horario con las noches de banquetes y bailes públicos tuvieron que juntar todas sus presentaciones en 28, 29 y 30 de julio.⁶⁷ Por lo tanto fue este teatro quien se mantuvo en libre monopolio y el único que reafirmó su condición de teatro de relación exclusiva. De todas maneras el Estado estuvo enfocado en mantener el espectáculo activo en este circuito para mantener entretenidos a los embajadores y asegurar buenas relaciones exteriores.⁶⁸

3.2.1.2 Aumento de teatros activos en 1921

Gracias al apoyo de los empresarios teatrales así como el auspicio del presidente Leguía para remodelar los teatros, en el transcurso del año 1921 aparecieron nuevos teatros que se fundaron o reactivaron para aprovechar el centenario. Todos estos teatros eran espacios de relación variada, los cuales mayormente estuvieron inactivos o no habían sobrevivido a la competencia hasta la fecha. Entre ellos estaban:

- El teatro Variedades, que desde su fundación en 1912 había sufrido aperturas y cierres por diversos motivos desde problemas económicos hasta censura moral. En 1921 se reactivó presentando obras teatrales y funciones de cine, siendo esta última más rentable y la escogida para generar un programa

⁶⁷ Es necesario recordar que las temporadas de teatro se mantuvieron activas antes y después de estas celebraciones, por lo que habían funciones generales alrededor de estas fechas con temática del centenario, los cuales se harán referencia en este trabajo.

⁶⁸ Por ejemplo Leguía se enfocó en mantener buenas relaciones con la embajada española. Además de lugares de honor, ellos tuvieron reconocimiento en los discursos como los embajadores de la Madre Patria. Por otro lado una excepción fue el trato hacia Chile, quienes no fueron invitados ni mencionados en estos días de gala. Para mayor información véase *¡Y llegó el Centenario! Los festejos de 1921 y 1924 en la Lima de Augusto B. Leguía*, de Juan Luis Orrego.

especial por el centenario. Además de ello desde su fundación tuvo la intención pública de dar mayor exhibición a compañías y temáticas nacionales.

- El teatro Ideal, que desde que se inauguró desde el 30 de diciembre de 1920 con el presidente Leguía, pasó por diversas reinauguraciones para mantener su puesto de centro elegante para los notables del Callao, exhibiendo obras cultas y moralizantes. Gracias a sus inversores también contó con la presencia de la comunidad china. Su desempeño en las fiestas del centenario hizo que recibiera la medalla de oro de este evento. Los empresarios fueron los propietarios Emilio Chac Namg y Julio Chong Yin (Revista *Variedades*, 8 de enero de 1921).

Este nuevo grupo de teatros sumó sus objetivos al ya existente: ser el sitio usual para el entretenimiento de la clase alta. De este modo se agravó la competencia cerca del circuito de entretenimiento teatral - hotelero para recibir el centenario, recurriendo a planes como pausar sus funciones en los primeros meses de ese año. Esta pausa fue necesaria para las compañías, pero fue un riesgo para los empresarios teatrales pues dejaron de recibir beneficios netos en el primer tercio del año. De todas maneras, algunos ofrecieron acceso a actores independientes en algunos de esos días para un pequeño público irregular.

El esfuerzo empresarial para tener teatros óptimos para el centenario exigió una inversión con riesgos latentes. Si bien la Patria Nueva promovió el aumento de espacios de dispersión modernos, en la práctica fueron actos para sobrevivir en el medio con ayuda de la atención del Estado. En el día de la inauguración de un nuevo teatro llamado Variedades, Federico C. Blume mencionó:

Construir un teatro en esta época de crisis económica mundial, de encarcelamiento progresivo de los salarios y suspensión de créditos, es indudablemente hacer algo; es salirse del camino trillado, es buscarle al capital utilidades mediante un negocio noble que contribuya al progreso y a las culturas populares (Diario *El Comercio*, 9 de julio de 1921).

El problema fue que estos locales, una vez fundados, requirieron esfuerzos para mantener un público que genere ingresos constantes para sostener el negocio a largo plazo. La constante competencia esperó obtener la necesitada *sala llena* de un público elitista recurrente.

Es necesario distinguir la poca asistencia del público con la ausencia de este. Las clases medias urbanas alrededor del Cercado de Lima crecieron a principios del Oncenio, y las costumbres de entretenimiento aún mantuvieron al teatro como uno de los lugares de esparcimiento moderno. El problema fue la competencia con la multiplicación de establecimientos para el entretenimiento, la cual en 1921 había acostumbrado al público a afianzar nuevos gustos según los críticos para el teatro. Estos teatros inicialmente sí sostuvieron un público, mayormente las personas cercanas a estos establecimientos, y solían mantenerse fieles durante su existencia. Pero para que el teatro pudiese sostenerse como negocio en la sociedad limeña necesitó lograr su objetivo de relación exclusiva. Además con las tendencias de búsqueda cosmopolita mantuvo inicialmente una convivencia con el nuevo cinema, hasta que el predominio de ésta hizo que pierda su capacidad de reunión social.

No sólo tuvieron problemas para mantener un público de élite frente al programa oficial que ofreció juegos deportivos, reuniones de clubs, etc., sino que, para controlar la

cantidad de nuevos teatros con las expectativas de la Patria Nueva, el control municipal había intensificado las inspecciones en los espectáculos.

Estas fiscalizaciones fueron dirigidas por el Inspector Concejal Martín Pro y Mariátegui, el cual rendía cuentas al Concejo Provincial y cuya principal jurisdicción fue el Cercado de Lima, dejando de lado otros barrios como el de Abajo del Puente o La Victoria. Ellos emitieron la lista oficial de teatros registrados — en su mayoría de relación variada — según sus revisiones periódicas, por lo que empezando 1921 los teatros oficiales publicados fueron: Forero, Municipal, Excelsior, Colón, Mazzi, Lima, Victoria y Delicias.⁶⁹ Gracias a sus revisiones constantes se pueden encontrar los conflictos internos que vivieron los empresarios teatrales con el rol de los inspectores.⁷⁰

Cabe mencionar que la improvisación en la planificación de establecimientos teatrales también generó beneficios a algunos locales. El teatro Colón, que vino funcionando desde 1914 a cargo de la Empresa Basurco Hermanos fue un espacio de relación variada con regular aceptación entre el público. Con la construcción de la Plaza San Martín con miras al centenario y la renovación de sus alrededores, se creó un nuevo espacio que obtuvo mayor tránsito y nuevo público. Un ejemplo de su bonanza económica fue la inauguración del teatro Variedades ocho años después a cargo de su misma empresa de teatros.

⁶⁹ Además de los teatros ellos también regularon los cinemas, plaza de toros, etc. Para mayor información véase *Lima en el primer centenario de la independencia del Perú. MDXXXV – MCMXX*, de la Municipalidad de Lima.

⁷⁰ Por ejemplo en el Teatro Delicias del empresario Federico Tong informó al inspector de espectáculos el 24 de abril de 1921 que el Prefecto del Departamento entró de forma agresiva con intenciones de cerrarlo, debido a desacuerdos entre el prefecto y el empresario de teatro. En este caso el inspector funcionó como árbitro para el permiso de funciones para el empresario. Por otro lado el 17 de agosto de ese año se registraron problemas por el incumplimiento de compromiso del empresario Bracale en el Teatro Forero, por lo que se determinó decomisar sus mobiliarios. Aquí el inspector fue el juez en los conflictos con el empresario teatral.

En líneas generales estos problemas del negocio teatral hizo que continuasen inestables en el centenario, por lo que muchos dependieron de los buenos lazos y compromisos previos para mantener la atención de su público. De todas maneras, con la publicación del programa y el desarrollo de las fiestas del centenario, se había confirmado la preferencia del teatro Forero sobre todos los demás. Mencionó el columnista regular de la sección de Teatros del Mundial:

La vida teatral capitalina ha de encerrarse toda, en pocos días, dentro del recinto de la sala de los señores Forero. No era esto, en verdad, lo que Lima esperaba para el Centenario, pero la crisis de empresas acentuada terriblemente en los últimos meses, ha hecho frustrarse muchas esperanzas y muchos anuncios, no porque no haya fuera espectáculo con deseos de venir para la fecha en cuestión, sino porque no hay empresa capaz de traerlos (Revista *Mundial*, 8 de julio 1921).

El Teatro Forero fue el único capaz de costearse una producción de compañías extranjeras con óperas líricas y dramáticas como se esperó durante la Patria Nueva. Luego del descanso de los teatros a inicios de año, su dominio se demostró al iniciar sus presentaciones formales en abril, destacando por la inversión en la escenografía y la calidad de la compañía teatral contratada, la reconocida Bracale (Revista *Mundial*, 8 de julio 1921). Es necesario considerar que el Teatro Municipal estuvo en lenta decadencia desde hacía una década sin una atención preferencial por ser parte del municipio, demorando en presentar un programa por el centenario y repartiéndose operetas junto al resto de teatros de relación variada. El Teatro Forero llegó al centenario como el único teatro de relación exclusiva.

3.1.2 Segundo conflicto: La cuestión de los artistas nacionales

Una de las características comentadas de la crisis del teatro nacional presente desde el año anterior fue la incomodidad por el inevitable predominio del género chico en el medio. En consecuencia, se generó por un lado mayor apoyo a los conjuntos internacionales que aseguraron la inversión para las óperas deseadas, pero por otro lado marginación para las compañías nacionales y cómicos independientes.

Para el centenario, una de las soluciones iniciales para dejar de lado las comedias, zarzuelas y obras de género chico en favor de la buena educación del público fue el pedido de una mayor intervención del Estado. A través de los periódicos los críticos pidieron que la actualidad teatral necesitaba de más obras líricas⁷¹ y óperas en condiciones para el centenario. Según sus juicios estos deberían incluir orquesta, banda, coros, bailarines, comparsaría, electricista, escenógrafos, copistas, peluqueros, sastres, carpinteros, sirvientes de camarín y directores. Concretamente pidieron subvenciones municipales que apoyen la producción teatral como lo otorgaban otros países como Austria, Milán o Alemania (Diario *El Comercio*, 16 de julio de 1921). Esto reveló una realidad donde el apoyo del Estado para las expresiones artísticas no fue tan comprometida como lo proponía la Patria Nueva, pues ella se limitó sólo al aumento de competencias. Comentó al respecto un columnista del Comercio en comparación con los subsidios en la industria argentina:

El Perú tiene cosas muy especiales, más suyas, que es necesario sorprender para perpetuar si son buenas o para echarlas abajo si ellas contribuyen a ponernos a retaguardia en estos tiempos

⁷¹ La preferencia por la lírica había generado un fenómeno de masificación de tonadilleras, los cuales habían llevado el recurso de las divas por otros derroteros y bajaron la preferencia social en sus presentaciones. Debido a que la necesidad de óperas cultas y tenores líricos eran necesarias, las nuevas tonadilleras se volvieron una opción particular de solución.

en que se habla de paz y de justicia y en los que se labora más que nunca por una democracia efectiva (Diario *El Comercio*, 24 de noviembre de 1921).

Para el centenario ningún organismo estatal dio respuesta a estos pedidos, de modo que la participación de las compañías teatrales dependió de sus facultades, es decir, de los acuerdos del director de escena con el empresario teatral.

La tendencia de preferir artistas que aseguren el género culto para el centenario, hizo que las pocas compañías que pudieron permitírselo tuviesen demasiados compromisos con diversas instituciones. Muchas de ellas no pudieron dedicarse al aniversario en julio de 1921 por esta falta de tiempo. De este modo varios programas originales tuvieron que rediseñar sus programas, eliminando sus estrenos e improvisando con sus propias compañías:

Llegamos ya a las vísperas de la gran temporada del Centenario y en verdad, que un gran desconsuelo nos invade. Cuanto se había anunciado para ella se desvanece y sólo queda la promesa de la temporada lírica del Forero, hecha por el empresario Adolfo Bracale (Revista *Mundial*, 3 de junio de 1921).

Así los actores de mayor participación fueron los de la compañía italiana Bracale para el Teatro Forero, y entre ellos el tenor Tito Schipa y la soprano lírica Rosina Storchio fueron los artistas extranjeros más reconocidos contratados para la ocasión. La preferencia por ellos reflejó el problema de exigencia a los artistas nacionales y la relegación del género chico en general. De hecho previamente en julio las únicas obras toleradas por la crítica fueron la ópera y la comedia, dejando a las zarzuelas en segundo plano si incluso fuesen presentadas por las compañías internacionales. Como la compañía Bracale, al igual que la mayoría de compañías extranjeras, trajo las óperas extranjeras como lo mejor de su

repertorio, fueron estas obras foráneas las que se presentó para el programa oficial del centenario.

Debido a las críticas los otros teatros presentaron durante la presencia de las delegaciones de extranjeros varietés de escenas libres de óperas, zarzuelas de temáticas nacionales y revistas alegóricas. Si bien esta salida no cumplía con las exigencias de la prensa escrita, fueron opciones financiables que se pudieron permitir para cumplir con los compromisos entre el director de escena y el empresario teatral.

Si bien los cómicos y artistas independientes fueron marginados para el centenario, ellos buscaron participar activamente, a pesar de la situación por lo que pasaban. Aprovechando el paro de los teatros oficiales en los primeros meses algunos usaron estos espacios eventualmente como el Teatro Colón para presentar zarzuelas con asistencia irregular. Estas funciones tenían como objetivo desde la autopromoción, como los grupos independientes en el Teatro Colón, hasta la financiación por beneficencia, como el Comité Obrero de Lima en el Teatro Mazzi (Revista *Mundial*, 28 de enero de 1921). De ellos destacaron la gran cantidad de los cómicos existentes en el medio sin mayor difusión, en su mayoría originados por compañías nacionales. Fuera de ello, al empezar las temporadas de teatro por el centenario en abril, los artistas independientes fueron completamente enajenados de la escena pública. Un ejemplo claro de esto fueron los impedimentos públicos que la sociedad limeña hizo cuando ellos buscaron formar nuevas compañías nacionales para el centenario.

A inicios de julio de 1921 se registran quejas hacia el Ministro de Fomento por parte de la crítica de teatros, pues varios cómicos buscaron formar una nueva compañía

nacional de teatro y estaban avanzando legalmente. Pidieron que se evitara el acceso de este grupo con los empresarios teatrales pues podían dañar la imagen del teatro limeño. Las quejas venían por el tipo de espectáculos que solían presentar estos cómicos, considerados poco representativos y deshonorosos para la imagen que se quería dar:

Es el teatro inmoral, grosero y vergonzoso que degrada la mentalidad de nuestro público: el teatro de los arrabales (...) fórmense todos los cuadros posibles y tomen el nombre que quieran —nadie ha de morir de hambre— pero déjese tranquilo el título de Nacional o Peruano. (Revista *El Tiempo*, 3 de julio de 1921).

Pidieron la intervención del inspector de espectáculos para reconocer a todos los artistas involucrados. Debido a las quejas estos actores no llegaron a formar su compañía nacional en el centenario, y siguieron participando con sus operetas y otras obras sin intención de presentarse en el centenario nacional.

Este tipo de acciones se justificaron además por una declaración pública que algunos autores nacionales circularon en la prensa desde junio, donde se restringió el uso de sus obras a todas las compañías para que no pudiesen adaptarlas a la altura del centenario. Firmaron entre otras personas escritores reconocidos como María Wiese, Carlos Guzmán y Vera, Ricardo Walter Stubbs, Jorge Lynch, Ladislao Meza, César Alzamora y Pedro J. Rossel. El motivo de esta limitación fue evitar el mal uso de estos guiones nacionales ante tanto género chico en escena cercano al centenario, y fue un acto bien recibido por la prensa como un retiro voluntario de beneficios a favor de la imagen del teatro peruano (Diario *El Comercio*, 26 de junio de 1921). A través de este suceso se oficializó la ópera como el único género aceptado para el centenario:

Teatro peruano son la comedia, el drama, la obra de costumbres que trae el noble Segura, la obra histórica que sigue las huellas de Salaverry, el boceto, hasta el sainete, jamás ese indigno género chino, las tandas, el teatro por horas con sus aspectos groseros y chabacanos, que es como se le quiere exhibir y el único género que esos cuadros están en condiciones de explotar (Revista *El Tiempo*, 02 de julio de 1921).

Es necesario mencionar que estas críticas referenciaron a la crisis del teatro nacional como el resultado de la indisciplina y conflicto generados por la presencia de los cómicos independientes en el medio.

3.1.3 Tercer conflicto: El triunfo de la ópera internacional sobre el teatro histórico

Siendo la ópera el género esperado para las celebraciones oficiales, los críticos de la prensa esperaron algún trabajo de anteriores directores nacionales de éxito en la capital como Valle Riestra en el Teatro Forero por su obra *Ollanta*. Su forma de adaptar el teatro cusqueño y las referencias indígenas a través de la lírica se consideraron lo más representativo para exhibir a los embajadores, opinión que compartieron incluso con los actores extranjeros presentes el país (Diario *El Comercio*, 24 de junio de 1921).

La ópera nacional en general adaptó la épica al recurrir al pasado incaico o al proceso independentista. Esto tuvo que ver con la tendencia del teatro histórico para recuperar el esplendor nacional, propensión surgida especialmente en el arte dramático posterior a la Guerra del Pacífico. Aunque fue evidente el auge costumbrista en los teatros limeños, los cuadros de teatro histórico fueron los principales esperados por el gobierno y promovidas por la crítica.⁷² Esto demostró una preferencia por el arte como evasión, una

⁷² El resurgimiento de la épica histórica respondió a la coyuntura de apoyo al gobierno para difundir al ideario colectivo, tendencia que se hizo más presente con el Oncenio de Leguía. Para mayor información véase *Le*

búsqueda de representación idealista ante una realidad criolla controversial, lo cual se hizo evidente para el programa del centenario.

La temática incaica difundida por la Patria Nueva adaptó las características indigenistas al gusto modernista de Lima a través de renovaciones como danzas corales o conciertos sinfónicos. Fue común que las tonadilleras recrearan el baile incaico, por ejemplo la danza imperial del Tawantinsuyo en la obra *Los funerales de Atahualpa* (Revista *Variedades*, 22 de octubre de 1921). Otro ejemplo fue el director Valle Riestra, primer compositor nacional que con su versión de *Ollanta* logró dar épica a la música incaica generalmente asociada a la tristeza cusqueña. Con el apoyo de Leguía tuvo suficiente éxito el año anterior para esperarlo en el programa oficial del Teatro Forero (Diario *El Comercio*, 24 de junio de 1921). De igual manera se esperó alguna obra de otros literatos reconocidos como Felipe Sassone. En ambos casos la poca inversión que consiguieron para el montaje de sus obras hizo que desaparezcan de la escena teatral a pesar del reconocimiento público.

3.1.3.1 El costumbrismo marginado antes del centenario

Las críticas de la prensa escrita al costumbrismo tardío se centraron en el abandono del estilo de autores clásicos como Manuel Moncloa y Covarrubias o Felipe Pardo y Aliaga (el cual se consideró precursor del teatro republicano peruano). La mayoría de artistas de este género no trabajaron sus guiones con estos referentes y se enfocaron en la sencilla comedia ligera provocando —según los críticos— la degeneración del público. Debido a esto la prensa promovió en su lugar obras clásicas de autores reconocidos en el medio y

théâtre historique et la construction de la nation: essor, crise et résurgence: Lima 1848 – 1924 de David Rengifo Carpio.

otros espectáculos cultos como los nacientes recitales de poetas renombrados como Carlos Germán Amezaga y José Santos Chocano (Revista *Mundial*, 12 de agosto de 1921).

Si bien un grupo de escritores reconocidos habían publicado una declaración para la restricción de sus guiones, otros no incluidos fomentaron una evolución del teatro nacional con necesidad de mayor apoyo. El literato Federico Blume mencionó en su discurso de inauguración del Teatro Variedades: “No hay razón alguna para que nuestros tipos nacionales, inteligentemente interpretados, no resulten tan interesantes y tan teatrales como el gallego, el andaluz o el castellano viejo del teatro español.” (Revista *El Tiempo*, 10 de julio de 1921). Se propuso una caracterización costumbrista adaptándola para un público culto con detalles modernistas, donde la huachafería podría ser realista y grácil gracias al talento del director de escena, en pos de la revalorización de las costumbres criollas limeñas. Igualmente opinó el columnista de Variedades a inicios de junio:

Un artista nacional además de ser buen dominador de las tablas debe profundizar con estudio atento al ambiente en que ha nacido y en el cual ha vivido, buscando día a día nuevas creaciones de tipos criollos y llegando hasta inquirir en la sicología simple de las gentes de por acá por la esencia que dé a la realización exacta de su idea (Revista *Variedades*, 4 de junio de 1921).

En el plano costumbrista se rescata a artistas como la actriz Teresita Arce, que fue competente desde la comedia ligera hasta actuación dramática en *La Ñusta*, de Batillo en la letra y Cenarro en la música, estando esta última en escena previamente al centenario. Todas estas opciones para cambiar el costumbrismo tardío no recibieron a largo plazo mayor respuesta.

Federico Blume explicó el ciclo problemático de las obras nacionales para entender la abundancia del costumbrismo tardío en el medio. Las obras que se alejaron de la comedia ligera y del género chico, demostrando pretensiones de comedia moderna, ópera y lírica, solían tener poca preferencia del público y no generaba ingresos constantes. Estas obras llegaban a las compañías importantes sólo después del apoyo directo del Estado o de la prensa, los cuales las aceptaban sacrificando algún repertorio ya hecho. De este modo estas obras se pondrían en escena por compromiso y tenderían a fracasar por el poco compromiso, por lo que algunos autores de obras nacionales se resentían de estos convenios y preferían trabajar en zarzuelas para teatros de relación variada (Revista *El Tiempo*, 10 de julio de 1921). En todo caso estos problemas se sumaron a la falta de decisión de los empresarios limeños de renovar el espectáculo limeño.

A pesar de las críticas, el costumbrismo tardío de esta época no dejó de producir obras teatrales rescatables en el camino al centenario, la mayoría de ellas presentando un repertorio especial fuera de la semana del Centenario para no competir directamente contra el Teatro Forero. Por ejemplo el Teatro Variedades en su breve tiempo de reinauguración se estaba caracterizando por presentar casi diariamente obras nuevas y dando mayor cabida a los autores nacionales. Sus obras presentadas fueron comedias ligeras, algunas bailables, de estilo español con buen recibimiento entre el público. “Es pues, digno de esfuerzo que hace la empresa por establecer el teatro nacional, teniendo en cuenta los sacrificios de todo orden que hay que vencer para conseguir tal fin” (Diario *El Comercio*, 10 de octubre de 1921).

Una obra rescatable antes de la semana del centenario fue la revista *El viaje del inglés* de César Alzamora presentada en el teatro Mazzi, de buena aceptación por su

representación de la historia peruana en julio.⁷³ Llamó la atención por tener en su desarrollo un encuentro con Manco Cápac junto a conversaciones con San Martín y Bolívar (Diario *El Comercio*, 25 de julio de 1921). Esta obra tuvo una buena crítica tanto por su calidad artística como por el esfuerzo privado para llevarla a escena, destacando a la actriz peruana Terecita Arce en su papel de ñusta del Inca (Diario *El Comercio*, 26 de julio de 1921). De hecho el teatro Mazzi fue el local más reconocido por la prensa antes del centenario por presentar mayores esfuerzos de representación nacional, aunque también lamentada por sus pocos recursos y corta duración (Revista *La Crónica*, 28 de julio de 1921). El Teatro Mazzi se esmeró por mantener esta temática al rescatar, por ejemplo, al escritor Manuel Trinidad Pérez (que entre sus obras de corte social estaba *Los mártires de la independencia*) a través de su obra *El triunfo del obrero* (Diario *El Comercio*, 19 de mayo de 1921). Otra obra que se presentó para recibir el centenario en este local fue una revista nacional sin mayor registro por la prensa (Diario *El Comercio*, 21 de julio de 1921).

A parte de la comedia, otras obras se generaron en el camino al centenario sin apoyo del Estado.⁷⁴ El Teatro Nacional a mediados de julio se preparó para recibir el centenario con un teatro de temática incaica traducido al español, dirigidos por Reinaldo La Rosa (Diario *El Tiempo*, 10 de julio de 1921). A su vez, las tonadilleras Teresa Zazá y Encarnación López presentaron espectáculos líricos días antes del centenario en el Teatro Municipal y el Teatro Colón respectivamente (Diario *La Prensa*, 26 de julio de 1921). De

⁷³ Es necesario aclarar que las obras mencionadas en este trabajo se escogieron por haber sido presentadas para celebrar el centenario referenciándolas en su temática. Para ello se ha basado en los comentarios posteriores de la prensa escrita. Excepcionalmente, en cuanto a los días del cronograma estatal por los centenarios, se recogen todas las obras teatrales oficiales.

⁷⁴ Se registró una actuación patriótica oficial en el Teatro Municipal por el centenario, presidido por el Ministro de Instrucción Barrós y autoridades educativas para los profesores de Lima y funcionarios relacionados. En esta reunión se dieron lugar varios números de programas además de conferencias. Para mayor información véase diario *El Tiempo*, 27 de julio de 1921.

este modo, las obras mencionadas pueden destacarse como reconocibles en su puesta en escena para festejar el centenario con temática de representación nacional (véase cuadro 2).

Cuadro 2: Obras previas al programa del centenario de 1921

Temporada	Obras	Lugar	Artistas Destacados
Mayo	El triunfo del obrero	Teatro Mazzi	Autor Manuel Trinidad Pérez
Julio	El viaje del inglés	Teatro Mazzi	Autor César Alzamora , Actriz Teresita Arce
Julio	Una revista nacional	Teatro Mazzi	-
Julio	Varios dramas incaicos	Teatro Nacional	Director Reinaldo La Rosa
Julio	Temporada lírica	Teatro Municipal	Actriz Teresa Zazá
Julio	Temporada lírica	Teatro Colón	Actriz Encarnación López

Fuente: Recopilación propia⁷⁵

⁷⁵ Para la elaboración de este cuadro se usaron los periódicos mencionados en el párrafo anterior.

3.1.3.2 La ópera oficial para el centenario sobre las obras costumbristas

A pesar del apoyo al factor histórico nacional para este aniversario, la Patria Nueva no lidió con la realidad de la ópera en Lima.

El centenario de 1921 estuvo construido para reconocer la épica de la independencia especialmente en el 28 de julio.⁷⁶ Aunque hubo momentos para reconocer a los demás líderes de las corrientes libertadoras fue San Martín la figura principal de esta fecha. El Estado invirtió en el culto a la figura de este prócer aprovechando este aniversario,⁷⁷ y esperó que alguna obra cultivase la épica con referencias a su gesta histórica.

La preferencia por la épica podría ayudar a que se eleven los hechos históricos a escala atemporal romantizando los eventos. Ya en el centenario existieron otros elementos constitutivos para mistificar la lucha independentista de San Martín como el ideal de una patria unificada a través de los discursos y la adaptación del antiguo Perú en su nueva idea de nación. Incluso el espacio público del teatro Forero estuvo complementado por elementos nacionalistas para recibir a los embajadores.⁷⁸ De este modo sólo el género de la ópera épica sirvió para la visión de la proclamación de la independencia según la Patria Nueva.

⁷⁶ Por motivos pragmáticos se redujo la importancia de los procesos independentistas anteriores para enmarcar el inicio de la república con la proclamación de independencia en Lima por San Martín. De este modo se alejaron de ideas como “el primer grito”, las tragedias de las rebeliones fallidas y anteriores próceres.

⁷⁷ Leguía tiene en el Oncenio fechas importantes para reafirmar su poder iconográficamente: El centenario de la Independencia (1921), el centenario de la batalla de Ayacucho (1824) y el Plebiscito Tacna-Arica (1925-1929). Es en 1921 cuando se rinde homenaje a José de San Martín, aprovechando su figura para asemejarse a la emancipación. Para mayor información revisar *Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú*, de Nanda Leonardini.

⁷⁸ Habían detalles que confirmaron las intenciones de la Patria Nueva como el himno nacional al inicio de casi todas las presentaciones o el palco presidencial con referencias a Wiracocha.

Sin embargo, la preferencia por la ópera no fue sustentable en la realidad teatral explicada anteriormente. Ante las dificultades para poner en escena las óperas, la crisis del teatro nacional y la presencia de otras alternativas de entretenimiento, el apoyo del Estado para los teatros concentró la épica en otros detalles como la inauguración oficial de la Plaza San Martín y los conciertos sinfónicos. Siendo la ópera el género esperado por el público para la representación ciudadana, considerando la realidad de las compañías nacionales y la necesidad de mostrar obras modernistas, lo que presentó el Teatro Forero para las fiestas del centenario fueron obras extranjeras (véase cuadro 3).

Cuadro 3: Obras del programa oficial del centenario de 1921

Fecha	Ópera	Artistas destacados	Origen
28 de julio de 1921	Carmen	Compositor George Bizet Actriz Gabriela Besanzoni	Francés
29 de julio de 1921	La Traviata	Escritor Franceso María Piave	Italiano
30 de julio de 1921	Manon	Compositor Jules Massenet, Actriz Rosina Storchio y Actor Tito Schipa	Francés

Fuente: Elaboración propia.⁷⁹

⁷⁹ Para la elaboración de este cuadro se usaron los periódicos mencionados en párrafos anteriores, especialmente lo publicado en La Prensa el 3 de agosto de 1921.

Los actores principales de estas obras fueron los cantantes Gabriela Besanzoni, Rosina Storchio y Tito Schipa, los cuales contaron con muy buena crítica en el ambiente teatral. Estas obras ya habían sido presentadas por la misma compañía Bracale en su reciente gira por Latinoamérica, y especialmente *Manon* ya era conocida en el teatro Forero, por lo que debido a su éxito se presentaron en el centenario. Es necesario mencionar que el teatro Forero ya tuvo experiencia ofreciendo óperas para el gusto de la clase acomodada limeña en 1920 y 1921. Al inicio de las fiestas oficiales por el centenario ya se estaba presentando la ópera *Lucía* de Donizetti por la Compañía Bracale, en donde la prensa siguió insistiendo en el peligro de la poca asistencia a este género (Diario *La Prensa*, 28 de julio de 1921).

El resto de los teatros oficiales presentaron obras variadas entre sí para el centenario que no fueron consideradas por la crítica escrita.⁸⁰ El teatro Municipal mantuvo la actuación de la tonadillera Teresita Zazá alternándose con la orquesta típica argentina, y el Teatro Colón hizo lo mismo con la tonadillera Encarnación López *la argentinita* gracias a la empresa Basurco (Diario *El Tiempo*, 27 de julio de 1921). En general, los demás teatros habían terminado su temporada por el centenario el 27 de julio antes de la temporada oficial del Teatro Forero y continuaron con sus obras impersonales. Finalmente los teatros cinemas presentaron programas de seriales y películas extranjeras sin mayor referencia a la representación nacional como el teatro Excélsior (Diario *La Prensa*, 28 de julio de 1921).

⁸⁰ Según Aída Balta el Teatro Municipal presentó para el centenario algunas comedias ligeras por parte de los hermanos Solier. Para mayor información véase *Historia general del teatro en el Perú* de Aída Balta Campbell.

Es necesario notar que muchas obras planeadas para el centenario no lograron estar presentes en las temporadas oficiales de julio, por lo que a pesar de la despedida de los embajadores y la pérdida de interés por el gobierno, continuaron presentándose durante el resto de año. De este modo antes de terminar el año de 1921 muchas que se acercaron a la temática pedida por el centenario se estrenaron sin mayor relevancia en el medio.

En agosto se presentó *Ollanta* de Valle Riestra dirigida por Padovani en el Teatro Forero resaltando el actor Agostinelli (Diario *El Comercio*, 20 de octubre de 1921); en setiembre *Revista Nacional* en el Teatro Forero (Diario *El Comercio*, 8 de setiembre de 1921), y el drama *Yahuar Huacca* del escritor Esteban Cáceres en el Teatro Forero (Diario *El Comercio*, 13 de setiembre de 1921); *Revista Nacional* en el Teatro Variedades (Diario *El Comercio*, 22 de setiembre de 1921), *Ollanta* dirigida esta vez por La Rosa con la actriz Antoñita Puro en el Teatro Variedades (Diario *El Comercio*, 25 de setiembre de 1921); en octubre la zarzuela *El ojo de Manco Cápac* por la compañía Castillo, Ureta y Rebolledo en el Teatro Variedades (Diario *El Comercio*, 2 de octubre de 1921), y *Centenario* en el Teatro Variedades (Diario *El Comercio*, 16 de octubre de 1921); en noviembre la zarzuela *La conquistadora* de Paz Soldán con la dirección de Marcial Helguero y con buena crítica (Revista *Mundial*, 11 de noviembre de 1921), *Huáscar* y *Atahualpa* por la compañía incaica Cusco del director Pedro A. Cordero en el teatro Colón (Diario *El Comercio*, 4 de noviembre de 1921), el cuadro de tres actos *Las cautivas* o *Los mártires de Arica* del autor Enrique Sánchez Osorio en el Teatro Mazzi (Diario *El Comercio*, 17 de noviembre de 1921), *La sombra de Caín* de Arturo Molinari (una obra ambientada en la guerra del Pacífico) en el teatro Mazzi (Diario *El Comercio*, 27 de noviembre de 1921), y el concierto sinfónico *Rapsodia peruana: Un 28 de julio* de Augusto Rebagliati en el Teatro Forero

(Diario *El Comercio*, 30 de noviembre de 1921). Además de ello hubo varietés en estos meses donde se incluyeron cortos fragmentos de *Ollanta* y *El Cóndor Pasa*. Más allá de las varietés, estas obras con temática de representación nacional fueron las reconocibles que se pusieron en escena después de las fiestas oficiales del centenario (véase cuadro 4).

Cuadro 4: Obras posteriores al programa oficial del centenario de 1921

Temporada	Obras	Lugar	Artistas Resaltantes
Agosto	Ollanta	Teatro Forero	Autor Valle Riestra, director Padovani, actor Agostinelli
Setiembre	Una revista nacional	Teatro Forero	-
Setiembre	Yawar Huacca	Teatro Forero	Autor Esteban Cáceres
Setiembre	Una revista nacional	Teatro Variedades	-
Agosto	Ollanta	Teatro Variedades	Autor Valle Riestra, director La Rosa, actriz Antoñita Puro
Octubre	El ojo de Manco Cápac	Teatro Variedades	Compañía Castillo, Ureta y Rebolledo

Octubre	Centenario	Teatro Variedades	-
Noviembre	La conquistadora	-	Autor Paz Soldán, director Marcial Helguero
Noviembre	Huáscar y Atahualpa	Teatro Colón	Director Pedro A. Cordero
noviembre	Las cautivas (o Los mártires de Arica)	Teatro Mazzi	Autor Enrique Sánchez Osorio
Noviembre	La sombra de Caín	Teatro Mazzi	Autor Arturo Molinari
Noviembre	Rapsodia peruana: Un 28 de julio	Teatro Forero	Compositor Augusto Rebagliati

Fuente: Elaboración propia.⁸¹

3.3 Percepciones después del centenario de 1921

Las críticas a las óperas extranjeras oficiales del Teatro Forero fueron halagadoras pero escuetas por la prensa oficial, con comentarios que se centraron en la capacidad lírica de los actores aunque estas ya fuesen reconocidas por ellas en anteriores presentaciones. Se reconocieron la suntuosidad de las representaciones así como las reacciones de los

⁸¹ Para la elaboración de este cuadro se usaron los periódicos mencionados en el párrafo anterior.

embajadores, resaltando las reacciones de agradecimiento de todos los embajadores. Sin embargo, todas las columnas escritas lamentaron en mayor o menor medida dos aspectos; el poco hábito de inversión para traer a estos artistas con mayor frecuencia y la necesidad de obras nacionales representativas para las embajadas extranjeras (Diario *La Prensa*, 3 de agosto de 1921).

La percepción general de la prensa fue que las óperas oficiales del teatro Forero significaron un suceso artístico, una esperanza para mantener la atención del público en este género. Se sabe además que muchas autoridades, entre ellas algunos embajadores extranjeros, continuaron asistiendo al teatro Forero por unos días más luego de los centenarios, siendo público tanto de óperas oficiales como de algunas comedias en otros teatros. Entre estas obras estuvieron algunas varietés que incluyeron a la reconocida *Ollanta*, la cual recibió buenos comentarios y trajo una necesidad de obras nacionales con aquella aceptación (Diario *El Comercio*, 1 de agosto de 1921).

Sin embargo, al considerar el desempeño de los teatros en general, las críticas estuvieron divididas. La única obra que tuvo alguna mención posterior relevante una semana después fue la revista de Alzamora *El viaje del inglés*, que a pesar de los problemas de montaje ayudó a que sus artistas resalten, como la actriz y cantante Teresita Arce. Pero la recepción general fue que durante el centenario, en el teatro tuvo una temporada teatral fría, improvisada y sin mayores consecuencias futuras:

Ninguno de los espectáculos que se han presentado durante el Centenario ha correspondido a la importancia que de ellos se esperaba. Todos han causado una desilusión completa. En años anteriores las fiestas patrias han contado con dos o tres espectáculos de cierto carácter; en este año sólo hemos podido ofrecer al concepto de los extranjeros tonadillas y orquestas regionales

en los principales teatros, que por muy buenos que sean no pueden de ninguna manera corresponder a la respetabilidad de determinados escenarios y más en ocasión tan especial como la de este año (Revista *Mundial*, 19 de agosto de 1921).

Las puestas en escena líricas dependieron del interés de los embajadores extranjeros, los cuales una vez retirados de la capital hicieron que la poca regularidad del público regresase. De las obras del Forero, la única que llenó la sala como se esperaba fue *Carmen* por Rosina Storchio, la cual fue además una visita forzosamente obligatoria al estar fechada el 28 de julio. Sin embargo específicamente el Teatro Forero con su producción de ópera aún tuvo una relación exclusiva con su público que aseguraba su asistencia regular, por lo que los demás teatros fueron los principales afectados. Es necesario agregar que todas estas percepciones teatrales se centraron en la zona de Lima, especialmente en el circuito teatral – hotelero del Cercado de Lima. El teatro del resto de Lima y del país por el centenario no se referenció en general en estos comentarios.⁸²

No obstante, un sector de la prensa oficial estaba de acuerdo en que había sido un éxito la temporada teatral. La cantidad de teatros hizo que esa actividad fuese agitada en esos días y los compromisos de sus empresarios se multiplicasen, por lo que se generó la percepción de ellos como los mayores beneficiados (Revista *Variedades*, 13 de agosto de 1921). Todos los comentarios que trataban a esta temporada como triunfante se enfocaron en la recepción del público y la ostentabilidad de los locales.⁸³ Ante el problema de la poca

⁸² Es necesario mencionar que en Cusco la crítica para la actividad teatral de Lima fue constante. La aristocracia cusqueña incentivó los dramas incaicos como el único referente para el teatro nacional, dejando al tradicionalismo criollo como un fenómeno poco representativo. Esta recuperación de drama respondió a su necesidad de reconocimiento nacional debido a, entre otras cosas, el poco apoyo de Leguía a las compañías nacionales cusqueñas. Para mayor información véase *El teatro quechua en el Cuzco*, Tomo I y II de César Itier.

⁸³ Según Luis Alberto Sánchez, Leguía necesitó considerar este evento como un éxito para volverlo un título más que legitime futuras reformas constitucionales y la reelección. Para mayor información sobre este punto

asistencia teatral y la evidente improvisación en varios aspectos, se destacó la espontaneidad y la ejecución sincera (Revista *El Tiempo*, 1 de agosto de 1921).

Este sentimiento correspondió a la percepción general que se tuvo por el centenario. El evento en general había servido para revitalizar las relaciones económicas, plasmar las pretensiones modernistas de la época y recuperar la confianza en el Oncenio de Leguía en medio de tantos conflictos. Entre otros beneficios, esos días sirvieron para estimular la producción intelectual y artística del medio.⁸⁴

Es necesario mencionar que la adaptación de la cultura indígena, al menos en Lima, fue bien recibida al subordinarse a la hegemonía de la modernidad. La necesidad latente de cosmopolitismo y de aceptación internacional hizo que el centenario de 1921 se enfocase principalmente en el esparcimiento de los extranjeros, y habiendo cumplido ese objetivo los demás problemas como la situación del indígena no fueron relevantes. En este sentido, los otros beneficios obtenidos por entretener a los extranjeros acentuaron los logros (Martuccelli Casanova, 2008).

Hubo una crítica constante que condenó el sentido de este centenario venido por uno de los grupos teatrales marginado en este evento, que solían a aparecer en los teatros de relación improvisada: el movimiento sindical.

de vista véase *Los centenarios de 1921 y 1924 desde Lima hacia el mundo: ciudad capital, experiencias compartidas y política regional* de Pablo Ortemberg.

⁸⁴ Para mayor información sobre las consecuencias generales del centenario de 1921 en diversos aspectos véase *Los centenarios de 1921 y 1924 desde Lima hacia el mundo: ciudad capital, experiencias compartidas y política regional* de Pablo Ortemberg.

Los grupos de actores independientes como el de Vitarte habían tenido mayores obstáculos para estar presentes en el centenario. Además de no permitírseles un acuerdo para oficializarse como compañías nacionales, su participación en los teatros de relación variada fue aminorando en el transcurso de 1921. Aunque tuvieron el apoyo del Teatro Mazzi para sus reuniones culturales, solían recibir la visita de las autoridades para amenazar con el encierro a los delegados sindicales antes de la llegada de los extranjeros (Revista *El Obrero Textil*, primera quincena de mayo de 1921). Incluso su participación con las invitaciones a los líderes sindicales según el programa oficial tuvieron problemas como la ausencia del presidente, demostrando las prioridades del gobierno.

La principal crítica al evento se centró en su participación para la llamada Fiesta Obrera, que al figurar en el programa oficial se interpretó como un compromiso improvisado para dar una buena imagen a los extranjeros. Se criticó también la pomposidad del centenario ante una coyuntura de recesión económica e inestabilidad social, rescatando detalles como que la premura para inaugurar el Palacio de la Exposición estuvo oficializando malas condiciones de trabajo. Por último se consideró que el aniversario por la independencia no debió celebrarse si aún se conservaban relaciones de esclavitud (Revista *El Obrero Textil*, primera quincena de agosto de 1921).

Debido al carácter problemático de sus puestas de teatro no conservaron mayores registros de sus actividades por el centenario, más allá de la adaptación de *Espectros* de Henri Ibsen en algún momento del año.⁸⁵

⁸⁵ En 1921 se tiene sólo registro de esta obra además de las presentadas en el Teatro Mazzi. Para mayor información sobre la actividad obrera en este año véase *Apuntes para una historia del teatro peruano* de Juan Rivera Saavedra.

*

*

*

En síntesis el centenario de la independencia en 1921 reflejó el poco conocimiento de la actividad teatral por parte de la Patria Nueva, aun teniendo al presidente Leguía como uno de sus principales benefactores a través del Ministerio de Fomento y el de Relaciones Exteriores. Mientras que el Estado buscaba demostrar la modernidad de Lima a través de la multiplicación de espacios de entretenimiento público, un circuito de esparcimiento exclusivo y el gusto general por la ópera, el teatro limeño buscaba legitimarse como negocio primordial y ser capaz de presentar obras de carácter nacional a la altura del evento.

La prensa a inicios de 1921 empezó a mantener la neutralidad que caracterizó el Oncenio de Leguía, por lo que en medio del conflicto social y las protestas de diversos sectores sociales, el centenario era esperado como un evento para evaluar el resultado de sus medidas y considerar el apoyo al gobierno. La actividad teatral esperaba salir de la crisis con una mejora de calidad y cierta tolerancia al género chico.

Desde la publicación de programa oficial del centenario se demostró que la prioridad para este centenario sería la recepción y el esparcimiento que se ofreció a las embajadas extranjeras, por lo que el único local de teatro considerado moderno para recibirlas fue el Teatro Forero. Este fue el único directamente beneficiado para el centenario. El resto de teatros tuvo que lidiar con la inauguración de nuevos locales apoyados por el Oncenio, la exclusividad del circuito de entretenimiento del programa oficial, la mayor actividad de las inspecciones de espectáculos y la poca regularidad del público. Esto provocó que muchos planes para recibir el centenario de estos locales fuesen replanteados.

Debido a esta coyuntura la necesidad de la Patria Nueva de querer recibir el centenario con ópera lírica, comedia y dramas nacionales con inversión en el montaje no pudo ser recompensada, y fuera del Teatro Forero no se produjo más operas. Este fue el único capaz de presentar óperas para los extranjeros durante tres días consecutivos (*Carmen* el 28 de julio, *La Traviata* el 29 de julio y *Manon* el 30 de julio) las cuales fueron obras ya preparadas por su compañía Bracale. La carencia de géneros representativos nacionales a la altura del evento en los otros establecimientos fue lamentada posteriormente por la prensa. Las compañías nacionales también se vieron restringidas en su actividad por su preferencia a las zarzuelas y al género chico.

Sin embargo, debido a la sensación de éxito provocado por el centenario, el débil desempeño del teatro local se compensó con el aparente éxito del Teatro Forero, por lo que a pesar de la desatención de la Patria Nueva y los desacuerdos posteriores de la prensa, el Estado consideró este centenario exitoso y esta temporada aceptable.

CAPÍTULO IV

El centenario de 1924: evolución del teatro y alianza con la Patria Nueva para *El Sol de Ayacucho*

Con el centenario de 1921 Leguía logró un gran círculo de apoyo progresista alrededor de él, tanto en el sector público como en el popular, y redujo la importancia política del civilismo, el gran ausente de estas ceremonias. Los años posteriores continuaron con la progresiva consolidación política del Oncenio, representado por constantes medidas gubernamentales para fortalecer la figura pública de Leguía y mayores medidas represivas hacia los movimientos sociales. El descontento de ciertos sectores continuó manteniéndose hasta el fin del Oncenio desde lo político hasta lo intelectual y propició la futura caída del leguismo.

En cuanto a las celebraciones por los centenarios, si bien continuaron con algunas conmemoraciones en honor a los próceres de la independencia en 1922 y 1923, se vivió una disminución de festividades oficiales hasta el centenario de Ayacucho de 1924, en

donde se volvió a invertir en una semana de aniversario oficial público. Esta motivación hizo que las conmemoraciones continuaran prolongándose por un par de años más.

Fueron estos años intermedios entre centenarios (1922 y 1923) cuando el leguismo consolidó su preferencia por las relaciones económicas extranjeras y su tendencia al autoritarismo. Esto se relacionó con otros aspectos como la dependencia económica desde 1923, donde se inició el dominio del capital estadounidense en las inversiones estatales junto con el auge de la nueva burguesía industrial hasta 1930.⁸⁶ Otro detalle fue la mayor represión pública contra la oposición, demostrado con el destierro a Panamá de Germán Leguía y Martínez (primo del presidente, Ministro de Gobierno y Policía hasta 1922 y luego opositor del régimen) y a Guatemala de José Antonio Encinas (diputado por Puno).⁸⁷ Ante estos actos, la oposición se mantuvo presente a pesar de las medidas represivas generando un panorama singular: convivencia entre el descontento de estos sectores, el apoyo de la nueva burguesía en aumento y el incremento la represión pública. Estos problemas mostraron que la estabilidad pública del leguismo fue una frágil percepción que intentó ocultar la lucha política o llevarla a un segundo plano.

Las elecciones de 1924 ejemplificaron esta tendencia. La constitución de 1920 firmada por Leguía prohibió la reelección presidencial; sin embargo el presidente mostró intenciones de extender su mandato cuando intentó reformarlo desde el congreso en 1923.

⁸⁶ Baltazar Caravedo divide al Oncenio en dos partes basado en su instalación política y establecimiento en el aparato estatal. La primera fase (1919 a 1922) se caracterizó por la lucha contra el anterior aparato civilista y su marginación. Para mayor información véase *Apogeo y crisis de la república aristocrática*, de Manuel Burga y Alberto Flores Galindo.

⁸⁷ Estos personajes se mantuvieron en el escenario político brindando apoyo a Leguía para su ascenso político. La ruptura con ellos demostró su tendencia al autoritarismo oficializándose en las elecciones de 1924. Para mayor información véase *Centenario: las celebraciones de la Independencia 1921 - 1924* de Carlota Casalino.

Esto provocó nuevas acciones de sus opositores en Lima y provincias como el intento de rebelión de Augusto Durand desde el norte del país, por lo que el descontento contra el régimen se hizo visible. El presidente se encargó de ellos con prisión o marginación política como el destierro, una práctica común en su gobierno desde 1920. En 1924 con nuevas enmiendas constitucionales logró oficializar su reelección y, luego de encargarse de las críticas en su gabinete, en agosto de ese año fue reelegido como presidente.

Con esta coyuntura el gobierno leguista necesitó recuperar el compromiso de unidad de la Patria Nueva a la población. Este plan político se enfatizó en los discursos oficiales y eventos públicos, desde las fiestas patrias hasta la organización del Centenario de Ayacucho de 1924. De este modo este centenario tendría como objetivo, además de mantener la confianza extranjera hacia el Perú en su apuesta por la modernidad,⁸⁸ reducir los sectores conflictivos con la reafirmación nacional. Este proyecto podría ser respaldado por los planes de reformatión urbana ya en ejecución, los buenos resultados del primer centenario y su experiencia de organización. Así Leguía pudo permitirse invertir en otros ámbitos de reforzamiento nacional de la Patria Nueva como la obra teatral *El Sol de Ayacucho*.

Por un lado, el teatro como negocio de entretenimiento continuó experimentando con los cambios que presentó en 1921. La variedad de estos negocios llevó a sus locales a ser más permisivos en sus propuestas y a la asimilación del cinema. Si bien la llegada de este último fue determinante, su inicial acogimiento fue sobredimensionado en Lima en

⁸⁸ Las buenas relaciones con las naciones extranjeras no dejaron de ser objetivos importantes para Leguía. En 1924 fue frecuente apelar a la fraternidad americana por problemas limítrofes con los países vecinos a través de, por ejemplo, el manifiesto-programa del 3 de julio de 1924 o el discurso de posesión del 12 de octubre de 1924.

comparación con los demás departamentos. Por otro lado, la búsqueda de profesionalización hizo que pocas empresas de espectáculos aglomeren a la mayoría de teatros activos, generando nuevos empresarios cuasi-monopolistas que tantearían nuevos rumbos para el teatro. Entre sus intereses estuvo producir obras para la clase media, pues la clase más elitista de Lima continuaba dirigiéndose a otros espacios de exhibición de poderes acorde al modernismo de la Patria Nueva. Lima era percibida como una ciudad socialmente activa con corridas de toros, hipódromos, clubs, entre otros entretenimientos elitistas.

Por lo tanto, el negocio teatral experimentó con sus condiciones para mantenerse, lo que se expresó en la búsqueda de profesionalización (entendido como un oficio con retribución con garantías del Estado) y de industrialización (entendido como especialización de sus operaciones para mayor beneficio), mediante grandes sociedades de rentabilidad. Si bien estos cambios germinaron en 1921, tardaron muchos más años en definirse, pero en 1924 pudieron apreciarse sus primeras pruebas.

En este esquema, el teatro fue valorado empresarialmente como espacio de espectáculo, por lo que el desarrollo del arte dramático como tal fue prescindible. Sin embargo por el contexto político el gobierno leguista recurrió a un sector del empresariado teatral para propagar los ideales de la Patria Nueva para el centenario de 1924, a través de una obra que terminó llamándose *El Sol de Ayacucho*. Este suceso demostró que, mientras que las condiciones políticas permitieron que se redescubrieran los potenciales del teatro, este se estuvo desarrollando por un camino distinto según el mercado.

Por lo tanto lo que el Estado esperaba del centenario fue:

- Reducir las críticas a la Patria Nueva recurriendo al reforzamiento de la identidad nacional.
- Mantener las muestras de modernidad para los extranjeros y asegurar la fraternidad americana.

Y el teatro esperaba del centenario:

- El desarrollo del negocio a través de la profesionalización e industrialización.

1.2 Percepciones previas en 1924

En 1924 la prensa tradicional se mostraba condicionada por el control por parte del Estado, por lo que no reflejó una opinión precisa sobre lo que se esperaba del centenario. Antes de llegar a diciembre de 1924 aún se produjeron noticias evasivas a la realidad político social del leguismo, generando la percepción de un aparente equilibrio colectivo. La mayoría de referencias a los problemas con el gobierno se dieron en actos específicos como la censura universitaria, las posturas religiosas o las decisiones liberales.⁸⁹ Hubo eventos notorios para la comunidad limeña como las manifestaciones universitarias de líderes universitarios en 1923 como Haya de la Torre,⁹⁰ pero el momento más crítico fue durante las elecciones controladas de 1924 que produjo comentarios en algunas columnas periodísticas (siendo El Comercio la más conocida de ellas) sin la confianza que tuvo su

⁸⁹ Pedro Planas lo ejemplifica mencionando a Variedades del 12 de mayo de 1923, donde se criticó la consagración del país a la institución religiosa “Corazón de Jesús” con apoyo del Estado. Otros medios leguistas como El Tiempo y La Crónica mostraron también cierta independencia sobre los temas religiosos, demostrando que este aspecto no fue tan prioritario en las prácticas de la Patria Nueva. Para mayor información véase *La discriminación en blanco y negro*, de Jaime Pulgar Vidal.

⁹⁰ La relación entre Leguía y los universitarios pasó del buen recibimiento al inicio de su mandato hasta volverse sus principales críticos. Siendo Haya de la Torre uno de los líderes estudiantiles y opositor público de sus medidas mediante marchas y huelgas, terminó deportado a Panamá en 1923. Para mayor información véase *Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima 1919 – 1930* de Johana Hamann Mazuré.

primera elección. Fue necesario entonces, desde que se hiciesen públicas las intenciones de reelección presidencial, que el gobierno se enfocase en reforzar la confianza en la Patria Nueva por la comunidad limeña a través de diversos eventos públicos, los cuales aumentaron en el transcurso de 1924. Este respaldo apelaba a la unidad a través de la identificación nacionalista y la confianza en el proyecto de Leguía.

A la prensa oficial durante el leguismo se le puede considerar censurada, pues las pocas quejas publicadas no consiguieron mayor atención ni tuvieron resultados prácticos aunque permaneciesen latentes hasta 1925.⁹¹ En la segunda mitad de 1924 los pocos comentarios referenciales a la reelección presidencial se enfrentaron a la neutralidad de la prensa tradicional (véase cuadro 5). En ese sentido el periodismo sindical continuaba siendo el mayor crítico público al régimen, vigilado por Leguía y a veces reprimido violentamente con acusaciones de complots.

Cuadro 5: Tendencia de la prensa oficial en 1924

Periódico	Tendencia en 1924
La Prensa	A favor del Oncenio
El Comercio	Neutral con tendencia a la crítica al Oncenio
Variedades	A favor del Oncenio

⁹¹ Esta afirmación se obtiene del trabajo de Basadre en el artículo mencionado de Jaime Pulgar Vidal (2008)

Crónica	A favor del Oncenio
El Tiempo	A favor del Oncenio
La Razón	A favor del Oncenio
Mundial	A favor del Oncenio

Fuente: Elaboración propia.⁹²

Debido a la propensión de publicar noticias evasivas, informes poco críticos y crónicas frívolas, los reportajes sobre el teatro continuaron combinándose con el espectáculo, manteniendo aquella tendencia de 1921. Si bien los comentarios sobre las obras teatrales aún se mantuvieron, aun fue usual verlos reemplazados por anuncios publicitarios de funciones.

Por su lado, el teatro siguió desarrollando su fase de transformación, involucrando para 1924 una nueva percepción como negocio sostenible y productor de arte.

Los locales teatrales luego de 1921 dejaron de buscar óperas notorias para satisfacer a la crítica, dejando a las revistas, sainetes, operetas y zarzuelas costumbristas como las dueñas de su espectáculo. Fueron ellas las que presentaron mayor producción y se refinaron para mantener cierto gusto ante el público, sin dejar de lado sus intenciones lúdicas y

⁹² Para la elaboración de este cuadro se ha revisado los periódicos La Prensa, El Comercio, Variedades, Crónica, El Tiempo, La Razón y Mundial desde enero hasta diciembre de 1924.

despreocupaciones hasta 1929.⁹³ Esto no implicó una ausencia total de óperas u obras históricas en este medio, pero la mayoría de ellas fueron reducidas a sus elementos más básicos como el canto, o importadas por particulares externos como las compañías provincianas (ejemplos de ellos fueron la zarzuela *Huáscar y Atahualpa* en 1922 o *Yawar Waqay* en 1923). Todas estas obras a pesar de su pretendida estilización moderna y con cierto favor de la crítica no volvieron a ser espectáculos de éxito. Entonces, fue el teatro costumbrista tardío quien recibió el Centenario de Ayacucho oficialmente, aunque fue solo una opción más entre todas las ofertas de entretenimiento.

Antes de llegar a 1924, la crisis económica que pasó por 1921 llevó a que los empresarios teatrales normalizaran las nuevas ofertas de entretenimiento, dejando de lado la búsqueda de público elitista y experimentando nuevos resultados. Por ejemplo al permitir más espectáculos en escena, pudieron mantenerse constantes mientras se preparaban al centenario, a diferencia de la pausa de 1921. Además, la popularidad del cinema llevó a la creación de nuevos espacios de proyección costeables. Si bien la crítica escrita extrañó la ópera de éxito en la capital, la rentabilidad del cinema hizo que se incentiven nuevos inversores con mayor publicidad.⁹⁴ En otras palabras el negocio teatral se encontró en

⁹³ La zarzuela más representativa de estos años, con mayor producción y variedad temática, fue *Lima en Kodak*. Esta obra se estrenó en enero de 1923 en el teatro Colón como una revista costumbrista tardía de Ricardo Chirre Danós. Fue una comedia de casi un año en temporada por su éxito, que en 6 escenas (5 cuadros y una apoteosis) representó sucesos cotidianos de la clase media limeña, incluyendo personajes extranjeros, referencias económicas y un ferviente patriotismo.

⁹⁴ Un ejemplo notable fue la proliferación de simples grabaciones a espacios peruanos. Estas proyecciones funcionaron tanto como difusión de zonas alejadas, como productos de exportación para el mundo, así como de registro de eventos importantes. La popularidad y fácil acceso a ellas así como su latente modernidad para Lima (ponerse a la par con los filmes que exhibían escenarios del mundo) hizo que fuesen presentaciones rentables para todos los sectores sociales en sus primeras décadas en el país.

medio de cambios importantes en plena llegada del centenario de Ayacucho y esperaba una pronta estabilización.

Es necesario agregar que iniciando el año 1924 el Estado leguista ya estaba presentando eventos sociales para mantener la aparente estabilidad de su régimen. Debido a los problemas alrededor de la reelección presidencial se incentivó a la participación pública de varios grupos particulares. Un ejemplo fue el imperativo de mejorar las fachadas cercanas al centro histórico, lo que implicó involucrar a sus dueños y comprometerlos abiertamente. Otro fue el incentivo para diseñar un cronograma propio para el centenario, por lo que en el mes de noviembre hubo más presencia de inversionistas externos, clubes privados y empresas nacionales con sus propias festividades para el aniversario. La misma intervención pasó con la renovación urbana de la capital lo que la diferencia con el casi exclusivismo extranjero de 1921. En líneas generales estos actos demostraron el concepto de unidad de la Patria Nueva hacia la comunidad limeña para reducir las críticas en todo el país sin descuidar la atención a los invitados.

1.3 Plan oficial y evolución de los conflictos iniciales

El viernes 5 de diciembre de 1924 se publicó el programa oficial de las fiestas del Centenario de Ayacucho, siguiendo la misma ruta burocrática anterior donde los ministerios predominantes fueron el de Fomento y Obras Públicas (con Manuel G. Masías) y el de Relaciones Exteriores (Alberto Salomón Osorio).⁹⁵ Los días de la festividad durarían ocho días desde el 9 de diciembre hasta 16 de diciembre de ese año y, al igual que

⁹⁵ Es necesario resaltar el cambio constante e inusual de ministros bajo el gobierno de Leguía a diferencia de otros presidentes. Esto respondió a diversos factores, desde medidas tomadas por mostrarse en contra del régimen hasta cambios de cargos en la búsqueda de mayor beneficio.

en la celebración del centenario anterior, la recepción de los embajadores se darían durante el mes previo.

Este programa contó con la experiencia de 1921 y con los compromisos necesarios para llevarse a cabo, por lo que se cubrieron los posibles percances asegurándose con segundos planes de contingencia. Prueba de esto fue la cantidad de eventos oficiales producidos por otros aparatos tanto públicos (como la municipalidad) como privados (como los clubs) con el fin de mantener el entretenimiento constante para los invitados. Los nuevos espacios presentados en el programa se relacionaron con la intensa ampliación del circuito limeño a través de referencias a los próceres, nuevos barrios para las comunidades obreras y sectores populares; y la instalación oficial de nuevos pilares limeños como las revaloradas estatuas de José de San Martín y de Simón Bolívar.⁹⁶

Y es que este programa reveló la necesidad de emparejar la figura de Leguía con la de Simón Bolívar como el prócer que consolidó el proceso independentista (Casalino, 2017). Continuó con el reforzamiento de una nueva nación incipiente asemejándola al régimen leguista, por ello al igual que en el centenario anterior la ceremonia primordial fueron las inauguraciones. Finalmente, la confianza en el desarrollo de este programa hizo que las festividades iniciasen el mismo día de la batalla de Ayacucho.

Las inauguraciones y otros eventos importantes del programa oficial fueron:

⁹⁶ Las referencias al virreinato desaparecieron en este centenario. Si bien la Plaza Mayor, también llamada Plaza de Armas, fue usada en 1921 para que a través de ella hubiese un camino a la Plaza San Martín con alegorías a la independencia, no volverían a ser tan relevante en el Oncenio. Una de las causas de esto fue su sesgo colonial al ser fundada por Francisco Pizarro.

- 9 de diciembre: Tedeum en la basílica metropolitana seguido por la inauguración de la estatua de Antonio José de Sucre (Gran Mariscal en la batalla de Ayacucho) en la plaza del mismo nombre.
- 10 de diciembre: Inauguración del Panteón de los Próceres seguido por la inauguración de la Avenida del Progreso (que une el Callao con la capital) en la plaza Bellavista.
- 11 de diciembre: Inauguración del hospital Arzobispo Loayza seguido por un homenaje público a Simón Bolívar frente a su estatua.
- 12 de diciembre: Plantación del Árbol del Centenario en la Plaza Jorge Chávez, instalación de la sociedad Fundadores de la Independencia y Vencedores del 2 de mayo, y un homenaje público a José de San Martín frente a su estatua.
- 13 de diciembre: Inauguración del Museo Arqueológico en la Avenida Alfonso Ugarte.
- 14 de diciembre: Ofrenda de una corona del ministro de Relaciones Exteriores en la estatua de Washington.
- 15 de diciembre: Inauguración de la Exposición Nacional del Centenario por parte del Ministro de Fomento.
- 16 de diciembre: Inauguración de salas dedicadas a José de San Martín y Simón Bolívar en el museo bolivariano.

Las noches se repartieron para banquetes oficiales y bailes ofrecidos por clubes y organismos oficiales. Al igual que en el centenario anterior, el teatro exclusivo fue el Forero en tres fechas, sin embargo la presencia de arte dramático se limitó a un día (11 de

noviembre), alternándose con un concierto sinfónico (13 de noviembre) y un recital del reconocido poeta José Santos Chocano (15 de noviembre).

1.3.1 Evolución del primer conflicto: espacios controlados por el renovado empresario teatral de la Patria Nueva

Dos detalles a rescatar en el programa para el centenario de Ayacucho fueron la ampliación del entretenimiento fuera del circuito habitual (lo que se relaciona con la renovación urbana capitalina) y la oficialización de pilares oficiales en honor a los próceres: La estatua de José de San Martín (ya creada en 1921) y la de Simón Bolívar (erigida en la mitad del siglo anterior). Ambas características revelaron una ciudad que modernizó zonas fuera del centro histórico, adaptó haciendas y oficializó barriadas obreras para expandir sus actividades urbanas. Lima se amplió en avenidas y calles para conectar centros de actividad útiles para la clase media limeña. Al igual que en el centenario anterior el programa no creó estas nuevas rutas limeñas de esparcimiento, pero las oficializó aprovechando la coyuntura hacia los extranjeros.

Con nuevas rutas limeñas aparecieron nuevos espacios para el entretenimiento. Si bien tener más competencia fue un problema para el negocio teatral en 1921, en 1924 existieron nuevas condiciones para lidiar con este conflicto.

1.3.1.1 Una capital moderna a través de la expansión

Gracias a la experiencia con el anterior centenario (y a la urgencia de un evento comprometido) el programa para diciembre de 1924 se cumplió casi en su totalidad. La recepción de los delegados transcurrió oficialmente desde el 28 de noviembre hasta el 8 de

diciembre sin mayores problemas. Los buenos lazos con los extranjeros no se dejaron de lado, lo que favoreció a la coyuntura externa inestable en cuestiones limítrofes.⁹⁷ Como hubo confianza en la organización se permitieron algunas anticipaciones como los agasajos para el embajador boliviano, importante en el conflicto limítrofe con Chile: “A pesar de que, según el decreto supremo, las festividades empezaron el día 9, desde el domingo 7 quedaron inauguradas aquellas, siendo el acontecimiento principal y determinante la llegada del presidente de Bolivia Bautista Saavedra” (Diario *La Prensa - suplemento extraordinario*, diciembre de 1924).

Con los visitantes extranjeros la capital oficialmente reactivó sus festividades por el centenario con inauguraciones, ceremonias, marchas, etc. Una característica especial fue la presencia activa de las instituciones privadas (ya sea como parte del programa o fuera de ella) en la realización de notorios eventos sociales. Los más destacables fueron:

- 6 de diciembre: Inauguración del Gran Hotel Bolívar por una empresa privada con la asistencia del presidente.
- 7 de diciembre: Banquete público ofrecido para el embajador argentino, por el Jockey Club de Lima.
- 10 de diciembre: Baile en honor a las personalidades extranjeras por el Club Nacional y posteriormente la inauguración del hospital Arzobispo Loayza.

⁹⁷ Se hizo frecuente que Leguía impulsara tratados para terminar los conflictos con los países vecinos y mejorar sus relaciones externas, aunque en el caso de Chile el debate por el dominio de Tacna, Arica y Tarapacá aumentó camino al plebiscito de 1925. Considerando a Chile como la excepción al estar de nuevo ausente en el centenario de 1924, la fraternidad americana fue un punto importante para la realización de estas celebraciones, a la par del reforzamiento de la identidad nacional.

- 12 de diciembre: Fiesta a bordo del acorazado argentino Moreno ofrecida por el General Justo para los visitantes, seguido del baile en el Palacio Torre Tagle.
- 13 de diciembre: Almuerzo en la Legación del Brasil para el embajador brasileño y poeta Ronald de Carvalho, un té del embajador de Panamá para las personas de alta sociedad limeña, y un baile de la embajada boliviana para los presidentes de Perú y Bolivia en el Club Lawn Tennis de la Exposición.
- 14 de diciembre: Matinée en el Club Nacional por parte del Ministro plenipotenciario de Argentina al presidente del Jockey Club de Lima.
- 15 de diciembre: A bordo del Utah se dio una fiesta de honor a Leguía gracias al embajador de EEUU.
- 16 de diciembre: Un banquete público ofrecido por el poeta José Santos Chocano en el club Nacional para agasajar a un grupo de intelectuales.
- 18 de diciembre: El baile en el Palacio de la Legación de EEUU de la calle de Belén para los embajadores.
- 19 de diciembre: Té de la Embajada de Venezuela en honor al presidente.
- 20 de diciembre: El baile de la Embajada del Ecuador en el Club Lawn Tennis de la Exposición para Leguía.
- 21 de diciembre: Banquete y recepción de la embajada de Colombia para las autoridades nacionales en el Gran Restorán Zoológico.
- 22 de diciembre: Baile de la embajada de Venezuela en el recién inaugurado hotel Bolívar.

Por último, el Estado no dejó de renovar a la ciudad en estas festividades, y de hecho intensificaron los cambios urbanos oficiales en noviembre de 1924. Los más

destacados se dieron en el domingo 7 con la inauguración del Monumento al Almirante Bergasse Du Petit Thouars, y en el lunes 8 con la inauguración del Palacio Arzobispal para el jefe de la iglesia peruana.

Con todas estas actividades en diversos puntos de la capital para el centenario de 1924, el Estado expresó estas intenciones: 1) reflejar la modernidad expandiendo las actividades sociales por la capital especialmente por las nuevas zonas, 2) motivar la participación pública de instituciones privadas según las intenciones de unidad de la Patria Nueva y 3) oficializar nuevos pilares urbanos como reforzadores ideológicos. Ejemplos de esto último fueron los nuevos barrios para la clase obrera, las avenidas con nombre de próceres o ministros del leguismo y los nuevos usos para las estatuas a José de San Martín y Simón Bolívar.⁹⁸

1.3.1.2 Los primeros intentos de una nueva industria teatral unificada

La ampliación urbana llevó al teatro a desarrollar sus cambios de 1921 para adaptarse al medio como negocio sostenible. Estos cambios fueron particulares a las condiciones de Lima, por lo que es necesario notar los cambios de sus equivalentes en provincia:

⁹⁸ Es necesario explicar la función de estas estatuas para la Patria Nueva. En el centenario de 1921 el circuito exclusivo de entretenimiento se extendió alrededor de la Plaza San Martín, reconociendo a la Plaza Mayor (Plaza de Armas) en un extremo como un detalle colonial acorde al inicio del proceso independentista según el modelo leguista. Esto sería innecesario para el centenario de Ayacucho en 1924 pues se buscó mostrar la consolidación de la independencia, por lo que se dejó de lado la Plaza Mayor revalorando a la Plaza Bolívar. Esta, a pesar de tener la estatua de su prócer desde 1859, se encontraba hasta entonces olvidada y aún era llamada Plaza de la Inquisición. Con la ciudad en continua renovación fueron la Plaza San Martín y la Plaza Bolívar revalorizadas como pilares del reforzamiento ideológico ciudadano, por lo que sus estatuas se volvieron protagonistas de varias ceremonias en 1924. Ejemplos de esto son los días dedicados en el centenario (11 de diciembre a Simón Bolívar y 12 de diciembre a José de San Martín), referencias en el museo bolivariano (16 de diciembre), visitas de los carnavales (cada marzo) y presencia en desfiles cívicos (como el de 7 de diciembre).

- En Santiago de Chuco (La Libertad) el teatro siguió tan bien posicionado que estuvo presente en grupos de difusión cultural de objetivos sociales. Por ejemplo, en 1924 surgió el Centro Femenino Bellido con actividades culturales para el arraigo local exponiendo sus propuestas de identidad. El día de su inauguración se recreó *Ollanta* con mujeres bajo la dirección de Leoncio Reyna y Pablo Uceda con la posible adaptación de José Sebastián Barranca. De este modo a pesar de la presencia del cinema el teatro siguió siendo una opción de exposición cultural para el público sin mayores intermediarios (Castillo Sánchez, 2014).
- Arequipa, frecuentemente huraña por su difícil acceso a la capital, tuvo una similar expansión urbana mediante construcciones públicas desde 1922 gracias al apoyo de Leguía y el uso de ferrocarriles. Este impulso ayudó a los empresarios teatrales a invertir en más detalles como la publicidad volviéndolo un negocio estable. Desde ese año proliferó su arte dramático siendo sus mayores exponentes los cuadros de costumbres y dramas nacionales.⁹⁹
- En las zonas donde el conflicto social fue más fuerte, el público dejó de buscar el entretenimiento con frecuencia. En Cusco el teatro incaico sufrió un retroceso desde 1922 a pesar de los elogios de la prensa argentina y uruguaya hasta la mitad del siglo. Esto se dio, entre otros motivos, por la adaptación pública del indigenismo por Leguía, que hizo que su capacidad de identidad local se viese mermada, por lo que la élite redirigió su atención al folclore

⁹⁹ Se acota que, a diferencia del usual indigenismo en el sur, sus referencias folclóricas fueron representaciones poco conflictivas y de fácil acceso. Para mayor información véase *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el Oncenio de Leguía (1919 - 1930)*, de Zoila Elena Vega Salvatierra.

musical y las danzas costumbristas. Los empresarios invirtieron en estas artes para mantenerse en los escenarios (Itier, 1995).

Estos casos demuestran, entre otras cosas, que el teatro aún podía estar presente como oferta cultural, que su forma de negocio podía lidiar con la expansión urbana, y que las condiciones sociales siguieron siendo un factor determinante.

Sin embargo, Lima contó con un factor distinto a la mayoría de provincias: La presión modernista del centralismo gubernamental que incentivó la búsqueda constante de profesionalización e industrialización de todas las actividades, incluido el entretenimiento. La Patria Nueva exigió la percepción de una capital moderna, adelantada y representativa a toda la nación, por lo que, mientras la clase media presentó mayor actividad, el término “empresario” se multiplicó desde los dueños de las plazas hasta los alquileres de automóviles. Si bien este proceso para el mundo teatral demoró en desarrollarse a lo largo del Oncenio, ya en 1924 mostraron algunas tendencias. Concretamente experimentaron con tres cambios importantes.

El primer cambio fue la inevitable diversificación de propuestas. Las diversiones públicas se habían diversificado con el fútbol, corrida de toros, boxeo, circos, billares, etc. Ante esto, los teatros buscaron oficializar nuevas formas de entretenimiento, siendo el cinema, existente en Lima desde hacía una década, una opción determinante: su modo asequible de exhibición y facilidad de distribución inicial hizo que ocuparan más temporadas en escena, logrando no depender de las compañías teatrales. Por ejemplo, el Teatro Mazzi se concentró en reproducir filmes y seriales extranjeros gradualmente hasta llegar a 1924 sin otra propuesta para el centenario, perdiendo aquellos vínculos que lo

caracterizaron en 1921. Otro caso fue el Teatro Excélsior, el cual desde su fundación cambió aceleradamente para tornarse casi un cinema exclusivo. Como la clase alta frecuentaba los lugares de gusto según la élite europea — como las carreras de caballo y las reuniones de clubs — el teatro se especializó en otras propuestas para la clase media además del cinema como demostraciones de fuerza, por lo que renunciaron a ser el centro de status social de Lima y a un siglo de tradición teatral republicana.¹⁰⁰

El segundo cambio fue consolidación de la asociación empresarial. Luego de 1921 Lima siguió generando nuevos teatros como el Cinema Viterbo en Barrios Altos,¹⁰¹ reinaugurado otros como el teatro Ideal en el Callao (Revista *Mundial*, 23 de mayo de 1924) y impulsando otros opacados el siglo anterior como los de Barranco y la calle Capón. Estas salas llegaron en funciones al centenario de 1924 y, aunque hubo clausuras conocidas ese año como el del Cine Teatro Mundial, convivieron con fundaciones, reactivaciones y planes de nuevos locales para el año próximo, como un Teatro Olimpo para la Plaza Leguía (La Victoria) y la Sala San Martín al frente de la plaza del mismo nombre. En general, la asistencia hacia un local de teatro se revitalizó en el Callao, Barranco, La Victoria, Av. Exposición, Barrios Altos, Av. Grau y Calle de Trujillo. Ante tantos locales y para competir con las demás formas de entretenimiento la mayoría de teatros terminan aglomerados en asociaciones como la Empresa de Teatros y Cinemas Ltda.

¹⁰⁰ Como el abandono de público elitista hizo que se dejase de promover el arte dramático en el negocio con el auge del cine, en el futuro se perdería la clasificación de relaciones teatrales para cambiarse como cinemas de relación exclusiva, variada e improvisada. De este modo los cinemas de relación exclusiva cambiarían su fachada para una experiencia moderna, las variadas serían las más populares y las improvisadas se mantendrían en carpas itinerantes. Todo este proceso sucedería después del Oncenio, pero en 1924 ya se vieron los primeros cambios como la especialización del teatro Mazzi en filmes extranjeros y la adaptación inmediata del Teatro Excélsior.

¹⁰¹ Existen registros publicitarios donde se le denominó como “Cine Novedades” desde 1930.

El ascenso de esta empresa fue uno de los principales cambios que definió a este negocio. Aparece en 1924 conservando en su poder a casi la mitad de locales conocidos, desde nuevos hasta remodelados, agregados a su firma de forma secuencial: Cinema Teatro, Cinema del Pueblo, Cine Omnia, Cine Gaumont, Teatro Victoria, Cine La Mutua, Teatro Ideal Callao, Cine Ideal Callao, Cinema Teatro Barranco, etc. si bien se encargaba de algunos teatros desde varios años antes, fue de las primeras que aprovechó desde la llegada del cinema hasta la expansión de la ciudad para consolidar su hegemonía en el rubro. Mayormente presentó en sus espacios funciones de seriales, filmes y algunas actuaciones de teatro con suficiente influencia para conservar la exclusividad en el estreno de algunos filmes sobre otros locales. Estuvieron dirigidos por un directorio de empresarios teatrales con experiencia en el medio, distinguible posición social y notable estabilidad financiera de Lima (A. Laos, 1929). Tras él existió otra empresa nacional en 1924 llamada Cinematográfica Mundial, la cual solía reproducir filmes y seriales ya estrenados por la compañía anterior. Abarcó otros teatros menos conocidos como Teatro Mundial de Callao, Cine París de La Victoria, Confitería D'Onofrio, Teatro Lima, Teatro Royal, Cine Apolo, Cine Universal, Confitería Perroni, Cine Viterbo, Teatro Delicias, Confiserie Moderne, Teatro Badell, teatro Municipal del Callao y Petit Paláis de Barranco. Además de ellos, los otros teatros dependieron del mecenazgo estatal o perdieron su capacidad de negocio estable cambiando a otros tipos de comercio.

De este modo las empresas con teatros aglomerados aprendieron un modo de negocio de características resaltantes para el futuro: 1) Responsabilidad limitada sobre sus proyecciones, lo que reduce las quejas del inspector de espectáculos y mejora los lazos con

la Municipalidad.¹⁰² 2) Aprovechamiento de la multiplicación de teatros para maximizar su alcance. 3) Promoción de sociedades de empleados para asegurar un personal competente.¹⁰³ 4) Reconocimiento de la nueva clase media como el principal objetivo.¹⁰⁴

Es necesario mencionar la situación del Teatro Forero que siguió siendo el espacio exclusivo por la sociedad limeña como en 1921. Para esta ocasión había especializado sus espacios complementarios como los juegos de salón, y ya presentaba filmes o seriales de iniciativa peruana.¹⁰⁵ Aunque también pasó por temporadas de poca asistencia, su evolución empresarial no dependió de asociaciones empresariales pues obtenía sus ingresos al ser sede oficial de eventos importantes como las fiestas patrias. Desde 1924 se iniciaron las conversaciones para que la Municipalidad de Lima la comprase y fuese el nuevo Teatro Municipal.¹⁰⁶ Posteriormente el arte dramático de la herencia del Forero tendería a quedarse para la élite, el de la clase media desaparecería por el cinema y el de los marginales se desarrollaría fuera del negocio.

¹⁰² Es necesario recordar que el control municipal sobre los teatros se mantuvo igual de firme en 1924. Los inspectores de espectáculos siguieron vigilando las funciones y generando órdenes de clausura con ayuda del concejo municipal, y el impuesto municipal siguió siendo incluido en las entradas vendidas en lugares como el Palais Concert.

¹⁰³ Desde 7 de junio de 1922 apareció la sociedad “Operadores y Empleados de Teatros y Cinemas de Protección Mutua”, con la intención pública de concentrar a todos los empleados de los espectáculos públicos para motivarlos y capacitarlos. De este modo el patrocinio de los empresarios teatrales combatió el sindicalismo conflictivo y social con estos “socios activos, protectores y honorarios”. Aun así todas las tendencias de renovación para los empleados tuvieron mayor apoyo para los cinematógrafos. Para mayor información véase *Lima La ciudad de los Virreyes 1928 – 1929* de Cipriano A. Laos.

¹⁰⁴ La mayoría de estos empresarios, al igual que los de 1921, eran parte de la nueva burguesía incentivada por el leguismo, y se consideraron los espectadores activos para mantener el negocio.

¹⁰⁵ Por ejemplo en el 1 de noviembre de 1924 La Prensa registra la proyección de *El Perú ante el mundo*, donde con la inversión de la prensa escrita se exhibieron hábitos de la clase media limeña como costumbres nacionales para la exportación a los extranjeros.

¹⁰⁶ La compra se concretaría el 24 de junio de 1929 luego de diversos problemas de estimación económica, mientras que el Teatro Municipal anterior continuaría existiendo con el nombre de Teatro Manuel Ascencio Segura. Para mayor información véase *Teatro municipal de Lima. Del sueño a la realidad*, de la Municipal Metropolitana de Lima.

Por último, un tercer cambio fue la confirmación del cambio de los locales teatrales, los cuales ya no funcionarían como un lugar de exhibición social, sino como salas enfocadas en máximo entretenimiento. Una sala fue un espacio que prescindió de la construcción jerárquica de los teatros coloniales de balcones y palcos privados, remplazado por asientos uniformes frente a una delgada platea de espectáculo. Estos lugares existieron desde el inicio de la república para espectáculos locales sin mayor relevancia, pero se revalorizaron por su útil construcción para el cinema. De este modo grandes teatros tradicionales modificaron su estructura para priorizar este espectáculo rentable asemejándose a las salas y dejando de lado su función de exhibición de poder. Además de ellos, aparecieron nuevas salas y cinemas en 1924 y su número aumentaría al final del Oncenio.¹⁰⁷

1.3.2 Evolución del segundo conflicto: la continuación del teatro de las frivolidades por las compañías actorales

A inicios de 1924 un reporte en la prensa advirtió sobre la decadencia del teatro culto en España, pues el apogeo de varietés, cupletistas, cinematógrafos y demás opciones de entretenimiento se consideraron embrutecedoras de las masas. Se informó que el nuevo teatro español degeneró a los actores en afectadas estrellas, a los escritores en perezosos costumbristas y a las compañías teatrales en comparsas de divas (Diario *El Comercio*, 26

¹⁰⁷ Estos cinemas primarios exclusivos para la proyección fílmica necesitaron características distintas a los grandes teatros antiguos. Las actuaciones de teatro permitían palcos a los costados por su tridimensionalidad, pero con los filmes se hizo necesario ubicar a todo el público adelante, por lo que sólo se podrían ubicar de 2 a 3 pequeños balcones frontales en los cines. Posteriormente algunos cambiaron al modelo más popular importado por los multicines: diversas salas de exhibición en un solo local.

de febrero de 1924). Esta realidad no se alejó de lo que se venía desarrollando en Lima en ese año.

Las compañías teatrales continuaron aprovechando el costumbrismo tardío después de 1921. Como los grandes teatros tradicionales siguieron agregando más propuestas de entretenimiento como la proyección de cine, las compañías sólo fueron contratadas para producir obras de asistencia segura: revistas, sainetes, zarzuelas, operetas y el género chico en general. Si bien las compañías artísticas siguieron afiliándose a sus teatros —o moviéndose entre ellos— por temporadas hasta el fin del gobierno de Leguía, sus propuestas se mantuvieron muy limitadas. Con los teatros ofreciendo nuevos espectáculos su frecuencia mermó gradualmente.

La oferta constante del género chico fue una realidad que mantuvo la crítica permanente por parte de la prensa escrita, el cual relacionó esta tendencia con la decadencia de la ópera en el mundo y el ascenso del impresionismo trivial futurista (Diario *El Comercio*, 1 de marzo de 1924). La aceptación de este “teatro de las frivolidades” como se le llamaba en la prensa, terminó por normalizarla en el medio siendo un requisito necesario en cualquier temporada, y valorizado si exponían temáticas nacionales como las zarzuelas de la Compañía Nacional del Teatro Colón semanas antes del centenario (Diario *La Prensa*, 25 de noviembre de 1924). Además se estaba reflejando cierta desconexión del teatro limeño con la percepción del teatro en el mundo;¹⁰⁸ por ejemplo algunos reportes de New York mostraron el teatro como una actividad lúdica que ya se podía aprender con grupos

¹⁰⁸ Hubo críticos que aún le reconocían al teatro su capacidad de representación, de evolución cultural y de entretenimiento colectivo. José Carlos Mariátegui publicó en la revista *Variedades Figuras y aspectos de la vida mundial* el 1 de marzo de 1924, donde ofreció un panorama amplio de la vida teatral mundial de ese año. Ahí destacó la decadencia del teatro burgués y realista así como la experimentación escenográfica de Europa oriental.

artísticos, independientes del arte o del negocio de los locales (Diario *La Prensa*, 4 de noviembre de 1924).

De todas maneras, algunas compañías presentaron óperas, obras clásicas o similares de manera eventual hasta 1929, mayormente en el Teatro Municipal. Estas no solían tener éxito porque además de la poca asistencia al teatro dramático fueron percibidas como un producto ingenuo y alejado del público. Mencionó un crítico sobre la versión de *Electra* de Margarita Xingú en el Teatro Municipal:

Dos mil quinientos años son un abismo demasiado grande. Para nosotros ya no tiene importancia alguna la pira funeraria ni los mandatos ni escritos de los dioses del que hablaba Antígona. El polvo de los antepasados ya no tiene la misma significación de antes. Nosotros, que para agrandar nuestras ciudades somos de destruir un cementerio, no comprendemos la tragedia antigua (Revista *Mundial*, 1 de enero de 1924).

La visión de la compañía de teatro como una comparsa de divas mencionada anteriormente tuvo cierto fundamento en la capital. A diferencia de 1921 una gran cantidad de compañías tuvieron como directores de escena actores y actrices que anteriormente fueron estrellas. En las compañías teatrales de estos años fue inevitable la presencia de una antigua diva así como de cómicos. Aunque las más tradicionales aún fueron lideradas por un director de escena como la compañía del actor Pepe Fernández (Revista *Mundial*, 18 de julio de 1924), las estrellas continuaron siendo las figuras principales para encabezar una compañía. Un ejemplo de ello fue la actriz destacada en el centenario de 1921 Teresita Arce, quien llega al centenario de Ayacucho codirigiendo su propia compañía de Variedades.

Se ve la poca presencia de los actores independientes en 1924, pues al continuar negándose a pertenecer a mayores compañías su registro en la prensa siguió siendo escaso. Incluso la ausencia de un gremio sindical demostró una falta de acuerdo entre ellos y los actores de compañías, por lo que esa tendencia al individualismo lo diferenció de los demás grupos de espectáculos en el leguismo.¹⁰⁹

1.3.3 Evolución del tercer conflicto: el nacionalismo costumbrista y el mecenazgo estatal para el drama nacional *El Sol de Ayacucho*

Mientras la ciudad —gracias al reforzamiento de la Patria Nueva— se entretuvo en la segunda mitad de 1924 con adaptaciones de bailes típicos y conciertos sinfónicos de temática nacionalista, en las obras teatrales las revistas y los sainetes obtuvieron protagonismo camino al centenario. Habiendo tenido el teatro un pequeño auge costumbrista criollo en 1922 y 1923 con zarzuelas como la exitosa *Lima en Kodak*, fueron estas piezas valorizadas por los empresarios teatrales por su libertad creativa, facilidad de elaboración de materia nacional e inversión económica.

El teatro a pesar de ser una opción entre las variantes de entretenimiento tuvo desde 1921 funciones regulares de costumbrismo tardío, donde las veces que se enfocó en la realidad nacional reafirmaron indirectamente la identidad nacionalista que pidió el plan político de Leguía. Siendo él un asistente recurrente a los teatros, fue probable que asimilara estas características en sus recurrentes visitas, e idee un drama histórico que expusiera la construcción de la nación necesaria para mantener su mandato. Así para el

¹⁰⁹ En la Tribuna el 15 de junio de 1931 aún se publicaron anuncios para crear agrupaciones como el “Sindicato de Músicos y Artistas de Teatro” sin mayor respuesta.

centenario de Ayacucho el teatro recuperaría su capacidad de exhibición de poder por lo menos mientras durase ese evento. Esto se evidenció en detalles desde el retorno de actores del primer centenario como el actor Ernesto Vilches y López de Heredia (Revista *Variedades*, 19 de julio de 1924) y la invitación de cantantes internacionales como Titta Ruffo, Ricardo Calvo y Bernardo del Muro. Por su lado la comunidad limeña aprovechó este centenario para reactivar las oportunidades alrededor a las apariencias elitistas como el alquiler de automóviles con *chauffeur* (Diario *La Prensa*, 8 de diciembre de 1924) o las reventas de entradas del teatro, conducta poco aceptada por los periódicos (Diario *La Prensa*, 27 de diciembre de 1924).

Es necesario mencionar que aunque existieron muchas funciones artísticas con el marcado nacionalismo de la coyuntura, se mantuvo el gusto por lo extranjero en otras para el centenario de 1924. Así el Teatro Excelsior mantuvo en esta fecha su temporada de filmes y seriales exclusivos intercalándolo con tonadilleras como Paquita Escibano y Carmela Delgado, en el Teatro Forero hubo tiempo para coplas extranjeras del tenor Bernardo del Muro y en el Teatro Mazzi para galas musicales con la Select Jazz Band (Diario *La Prensa*, 30 de diciembre de 1924).

1.3.3.1 El costumbrismo limeño y su nacionalismo camino al centenario

Es el género del costumbrismo tardío el cual, con su recorrido sostenible en dos años previos, presentó obras de representación nacional durante todo el 1924. Muchas de estas obras ya se habían estrenado en años anteriores por lo que sólo mejoraron su producción para recibir al centenario. La temática nacionalista fue promovida constantemente por la Patria Nueva y complementada por hechos como el conflicto

internacional con Chile, el aniversario de Bolívar o la muerte del costumbrista Abelardo Gamarra. Esto afectó la producción literaria de guiones, como el boceto de *Alfonso Ugarte* de Enrique Caballero que no terminó de ponerse en escena (Quiroz Ávila, 2009).

Aún se tuvo la presencia del indigenismo a través de su adaptación con el costumbrismo para el centenario de 1924. La adaptación de la cosmovisión india como exótica para el criollismo se mantuvo como en 1921, y de hecho esta percepción del indio segregado impulsada por el gobierno mantuvo los conflictos regionales sin soluciones directas, propiciando que pasen de ser locales e inconexos a movimientos organizados fuera del control estatal. Estos problemas latentes en provincias como la rebelión de Chota en noviembre aún no alteró a la comunidad limeña en el centenario, por lo que aún se mantuvieron el valor del indio por su pasado incaico en 1924,¹¹⁰ conservando el centralismo moderno en Lima y al indígena moderno como inferior.

Esto también afectó las relaciones de la capital con Ayacucho, la cual a pesar de tener la temática del centenario girando en torno suyo fue una región no valorada por Lima. Esto se evidenció con problemas como la estatua de José de Sucre, inicialmente pensada para este Ayacucho en 1924 pero trasladada a Lima por orden estatal (Casalino, 2017). Se creyó que esta provincia, a pesar de su heroico pasado y sólida conformación, aun se distinguía por su ingobernabilidad y una falta del mejoramiento de su raza.¹¹¹ Ayacucho por su lado celebró su centenario desde el 8 de diciembre hasta el 16 del mismo mes con

¹¹⁰ Un caso representativo fue la represión en Huancané a fines de 1923 por la alteración del precio de la lana, la cual fue muy conflictiva en el sur del país pero sin mayores referencias en la actividad limeña. Para mayor información véase *Nación y sociedad en la historia del Perú* de Peter Klarén.

¹¹¹ En el diario *El Comercio* el 10 de diciembre de 1924 (tarde) se publicó *La ciudad de Ayacucho. su importancia pretérita y las causas de su actual decadencia, descritas a ligeros rasgos de pluma* por M. S. S. de P., donde se expone la desconfianza que se tenía a esta provincia por los problemas sociales en el sur del país y evidencia el marcado del prejuicio de la época.

un Te Deum, desfiles oficiales, romería en la Pampa de Ayacucho y la Quinua, y ceremonias al frente de la Plaza Leguía. Uno de los pocos beneficios oficiales por parte del régimen de Leguía fue la entrega de 5 días feriados (9, 10, 11, 12, 13 de diciembre) al igual que Lima, a diferencia del resto de departamentos (9, 10, 11 de diciembre).

Volviendo al costumbrismo limeño, el Ministerio de Fomento promovió la producción de obras nacionalistas para el centenario en 1924, involucrando artistas conocidos mediante concursos de novelas históricas con Luis Alberto Sánchez de jurado, cuento y poesía con José Santos Chocano y dramaturgia con Francisco Villaespesa. En esta última ganó la obra de teatro *Camino de luz* por Humberto del Águila (Diario *La Prensa*, 3 de diciembre de 1924). Entre sus premios contó con la promesa de puesta en escena por la Compañía Villaespesa, pero no se volvió a saber de ella hasta el siguiente año. Otras presentaciones independientes aprovecharon la coyuntura para experimentar en su arte, como los bailes incaicos en *Danza de la Primavera* por Helba Huara en el teatro Mundial (Revista *Mundial*, 28 de marzo de 1924).

Específicamente para el centenario, aunque la mayoría de temporadas oficiales empezaron con la bienvenida de los delegados extranjeros, la mayoría de producciones por el centenario de Ayacucho se dieron en la segunda mitad de 1924. Las obras teatrales costumbristas estuvieron más distanciadas en el tiempo entre sí y en menor cantidad comparada a 1921. En la práctica la pieza teatral de mayor difusión para el centenario fue la revista, pues ella permitió la rapidez de la creación colectiva y de cuadros costumbristas de diversas zonas del país, incluyendo el indigenismo.

En febrero se dio la zarzuela *El Himno Nacional* de Abelardo Gamarra con música de Ventura Morales en el Teatro Colón (Diario *El Comercio*, 1 de febrero de 1924). En julio la compañía Arce Castillo de los actores Teresita Arce, Pedro Ureta y Arturo Castillo estuvo presente en el teatro Variedades con obras costumbristas como *Lima Alegre* (Diario *El Comercio*, 27 de julio de 1924). En agosto esa misma compañía reestrenó *Lima de noche* del centenario anterior y en el Teatro Colón su compañía nacional presentó la zarzuela *Santa Rosa de Lima* de Carlos Fernández Prada y Luis Gazzolo (autores de letra y música respectivamente), junto a la revista *Fiestas Patrias* (Diario *El Comercio*, 2 de agosto de 1924). En octubre se rescató la obra *Lima en Kodak* en el Teatro Colón por parte de su nueva compañía nacional (Diario *El Comercio*, 3 de octubre de 1924). En diciembre se estrenó la revista *El Perú Gráfico* en el Teatro Colón por su compañía nacional, con cuadros representativos de diversas regiones del país (Diario *La Prensa*, 28 de setiembre de 1924).

De entre estas obras destacaron dos: *América* de la compañía Méndez, escrita por Albert y Hernández en el teatro Municipal. A inicios de diciembre fue una revista con mayor aceptación de la crítica pues recreó cuadros de diversas zonas del continente (Montevideo, Brasil y México) desde escenas prehispánicas hasta la actualidad resaltando el exotismo que se tenía del mundo. Otro fue *La calesa de la Perricholi* de Antonio Garland, traducida del original *Le Carrosse du Saint Sacrement* de Próspero Merimée y considerada la primera obra de teatro sobre la Perricholi. Su producción fue seguida por la prensa y estrenada en el Teatro Colón por su compañía nacional en setiembre con buena aceptación general (Revista *Variedades*, 27 de setiembre de 1924).

Aunque la actividad teatral de este centenario se vio dispersa en relación con 1921 se pueden destacar dos aspectos: 1) la actividad del Teatro Colón, reconocido por la crítica por su intensa producción nacionalista para el centenario de 1924. 2) La presencia de grupos teatrales obreros fuera de los locales conocidos, como en la Mutua de industriales donde se representaron escenas de teatro clásico y *Ollanta* (Diario *El Comercio*, 28 de setiembre de 1924). Fuera de ello las demás obras presentadas tuvieron una tibia recepción (véase cuadro 6).

Cuadro 6: Obras previas al programa del centenario de 1924

Temporada	Obras	Lugar	Artistas Resaltantes
Febrero	El himno nacional	Teatro Colón	Autor Abelardo Gamarra, músico Ventura Morales
Julio	Lima Alegre	Teatro Variedades	Compañía Arce Castillo
Agosto	Lima de noche	Teatro Variedades	Compañía Arce Castillo
Agosto	Santa Rosa de Lima	Teatro Colón	Compañía Nacional del teatro Colón, Autor Carlos Fernández Prada, músico Luis Gazzolo

Agosto	Fiestas Patrias	Teatro Colón	Compañía Nacional del teatro Colón
Setiembre	La Calesa de la Perricholi	Teatro Colón	Compañía Nacional del teatro Colón, Traductor Antonio Garland
Octubre	Lima en Kodak	Teatro Colón	Compañía Nacional del teatro Colón, Autor Ricardo Chirre Danós
Diciembre	América	Teatro Municipal	Compañía Méndez
Diciembre	El Perú Gráfico	Teatro Colón	Compañía Nacional del teatro Colón

Fuente: Recopilación propia¹¹²

1.3.3.2 *El Sol de Ayacucho*

Los tipos de espectáculos relevantes para la élite en 1924 se reflejaron en las 3 obras oficiales por el centenario: un concierto sinfónico, un recital de José Santos Chocano y un drama nacional llamado *El Sol de Ayacucho*, todos en el Teatro Forero. El estreno de este

¹¹² Para la elaboración de este cuadro se usaron los periódicos mencionados en el párrafo anterior.

último — así como la promoción del evento y su preferencia en el centenario — hicieron que estuviese en constante presentación durante diciembre.

El mecenazgo de esta obra por parte del leguismo fue público y notorio. Se mandó producir esta obra al poeta español Francisco Villaespesa en 1924, que en ese entonces radicaba en la ciudad como visitante por su amigo José Santos Chocano. Villaespesa tenía experiencia como escritor de dramas históricos en verso para gobiernos como México o Venezuela, pero como director de escena su compañía Villaespesa (creada en 1920) mantenía poca actividad. Entre sus proyectos teatrales sobre la colonia americana tuvo uno llamado *El Libertador*, donde se contaba la travesía de Bolívar desde la conferencia de Guayaquil hasta la Batalla de Ayacucho.¹¹³ A Leguía le convino saber de la presencia de aquel poeta en el país por la coyuntura, y lo instó en representación del gobierno nacional a crear una obra patriótica para el centenario de 1924. Una vez aceptado el encargo, el poeta importó actores de España y La Habana para reactivar su compañía, junto con algunas comedias ligeras para complementar su temporada (*La leona de Castilla*, *Los chatos*, etc.) La importación de actores extranjeros, el prestigio de Villaespesa así como el apoyo estatal público hizo que la prensa tuviese altas expectativas desde que se supo de la obra:

Puede afirmarse, sin hipérbole, que dicho conjunto es de lo más completo y escogido, que, dentro del teatro español, ha venido a Lima, y en cuanto al repertorio no puede ser más atrayente, ni más variado. Constituirá la expresión más cabal del teatro moderno mundial. En

¹¹³ Esta obra sería la tercera parte de un proyecto llamado “tetralogía bolivariana”, un conjunto de obras teatrales de Villaespesa que narraban toda la vida de Simón Bolívar. La primera se llamó *Bolívar* y contaría desde la infancia del prócer hasta su entrada a Caracas. La segunda se llamaría *Carabobo* que abarcaría desde 1815 hasta 1821. La tercera se llamaría *El Libertador* y la cuarta *La Gran Colombia*, donde Simón Bolívar fallecía. Esta información se obtiene de *El Tiempo*, 17 de julio de 1921. Es necesario recordar que sus proyectos históricos sufrieron cambios, cancelaciones u olvidos con los años posteriores.

suma esta compañía significará una auténtica embajada de arte, que ha de realzar la celebración de nuestra magna efemérides nacional (Revista Variedades, 1 de noviembre de 1924).

En tres actos se narran las decisiones de Simón Bolívar desde Quito a Lima, es decir, de toda su gesta enfocada en independizar al Perú. El autor debió inevitablemente reciclar algunas ideas de *El Libertador* pero, como con sus obras históricas anteriores, los gobiernos financistas podrían intervenir con algunas revisiones o consejos antes de su estreno. Una evidencia de esto es el cambio de enfoque, pues *El Libertador* era una obra que se reconocía como parte de un plano mayor de corrientes libertadoras, que empezaba incluso con los próceres de la independencia peruana reuniéndose para discutir futuros planes. En *El Sol de Ayacucho* esta escena desaparece, dejando a Simón Bolívar como la única persona con aquella responsabilidad. Este culto suyo como el único capaz de rescatar a la patria se extiende hasta convertirlo en el máximo símbolo humano de libertad, ducho en múltiples artes, incansable incluso en la enfermedad y cuya humildad sólo acentúa su nobleza. El relato se busca así en una epopeya clásica donde se sigue el camino del héroe (Simón Bolívar) contra diversos obstáculos hacia su objetivo (una patria libre). Como se ve, este culto a la persona fue similar al que la Patria Nueva vino desarrollando abiertamente desde el centenario anterior, desde crear nuevos héroes a través de calles y monumentos hasta institucionalizar a Leguía como el nuevo Wiracocha.

Destaca la presencia de Sánchez Carrión en constante fidelidad durante todas sus escenas, resaltando su función de ministro servil necesario. De hecho, los políticos que no dudaban del proyecto de Bolívar eran descritos generalmente como la única esperanza del país. Es notorio pues que, en una obra donde abundan personajes de distintas nacionalidades, la población peruana fuese representada como un grupo fervientemente

patriótico pero indisciplinado, con pocos políticos resaltantes en una tradición de gobiernos disfuncionales. Es decir, un pueblo con la necesidad imperiosa de un líder:

¿Qué van a hacer un Gobierno sin prestigios
y sin recursos, donde todos mandan
y ninguno obedece?... No son leyes
lo que a los pueblos del naufragio salva,
sino la férrea voluntad de un hombre...(Villaespesa, 1925, p. 87)

La historia en sí abunda en conversaciones didácticas, enfocándose en las decisiones de Simón Bolívar a través de los comentarios de otros personajes. Se evitó la escenificación del conflicto bélico para recrear otros aspectos como los amoríos del libertador, acorde al gusto de la época. Incluso en la escena final, la Batalla de Ayacucho se reduce a una noticia para lucir las arengas de Simón Bolívar hacia los demás personajes. Es una obra enfocada en salones y ciudades, donde la guerra ocurre en segundo plano y con personajes guiados por la incertidumbre. El único personaje guiado por sus principios en este relato centralista es, evidentemente, Simón Bolívar. Y con esa versión de la independencia enfocada en las urbes criollas, otras realidades como el mundo indígena o negro es omitido totalmente, salvo poquísimas e imprecisas referencias a lo incaico.

Es necesario mencionar las referencias al término “sol” en esta obra: para notar la ascendencia incaica de una marquesa, para describir al Ayacucho libertador (el sol del Perú) y finalmente para mencionar al astro vigilante en los cielos. Aunque son menciones escasas no deja de ser notorio, pues el “sol” aparece en el título de esta obra para concentrar estas alegorías alrededor del líder Simón Bolívar. Finalmente los ideales de Patria Nueva para una comunidad americana unida tuvieron sus referencias a través de los halagos a la

gesta independentista boliviana, del apoyo de la nación colombiana y de la insistencia por los buenos lazos con España.

Su estreno fue el 11 de diciembre en el Teatro Forero con la asistencia de los embajadores y del presidente Leguía, quien se ubicó junto al embajador de Bolivia en el palco presidencial. Esta fue la única obra que se presentó para las festividades oficiales del centenario de 1924. El hecho de encargar esta obra a un poeta extranjero y residente en poco tiempo en Lima, sobre otros artistas nacionales existentes y fructíferos, demostró la visión que se quería tener sobre la gesta independentista peruana (véase cuadro 7).

Cuadro 7: Obra del programa oficial del centenario de 1924

Fecha	Obra	Autor	Origen
11 de diciembre de 1921	El Sol de Ayacucho	Francisco Villaespesa	Español

Fuente: Elaboración propia.¹¹⁴

Posteriormente se repitieron en escena algunas obras nacionalistas pensadas para el centenario, produciendo pocas nuevas hasta fin de año. Aunque en 1925 la actividad teatral se mantuvo activa, las obras por el motivo del centenario o de representación nacional aminoraron drásticamente.

¹¹⁴ Para la elaboración de este cuadro se usaron los periódicos mencionados en párrafos anteriores, especialmente La Prensa, edición especial diciembre 1924.

De las piezas teatrales posteriores resaltaron tres obras: Primero hubo una revista de cuadros nacionales en el Teatro Forero el sábado 27 de diciembre. Esta consistió en un cuadro sobre el Inti Raymi, otro cuadro sobre la colonia con los virreyes y un último sobre el baile que ofreció Bolívar por la batalla de Ayacucho (Diario *El Comercio*, 29 de diciembre de 1924). La otra pieza fue *Caminos de luz* de Humberto del Águila, ganadora del concurso de dramaturgia. Su estreno se dio el 10 de enero de 1925 a casi un mes del centenario sin mayores comentarios (Revista *Variedades*, 10 de enero de 1925). Finalmente la última pieza resaltante, como prueba del esfuerzo privado, fue la ópera *Sonámbula* por el Conservatorio del maestro Stea el 17 de diciembre. Su ejecución privada fue reconocida por la crítica y adoptada como parte del centenario aunque escapase del programa oficial. No necesitó presentarse en un local clásico de teatro y se registró como un evento exitoso en sus dos presentaciones (Diario *La prensa*, diciembre de 1924).

Sin embargo, el interés por las obras nacionales ya había declinado y para los últimos días de 1924 el gusto había regresado a las comedias ligeras de cualquier temática. El estreno de la zarzuela española *Doña Francisquita* en el Teatro Forero por el compositor Amadeo Vives recibió toda la atención de la prensa dejando de lado lo visto en el centenario. El año 1925 empezó con los halagos que la compararon con *Ollanta* de Valle Riestra y la recordada ópera *Carmen* del centenario anterior (Diario *El Comercio*, 31 de diciembre de 1924). En 1925 el recuerdo del centenario continuó a través de referencias en algunas inauguraciones y ceremonias, pero en el teatro si énfasis aminoró drásticamente (véase cuadro 8).

Cuadro 8: Obras posteriores al programa oficial del centenario de 1924

Temporada	Obras	Lugar	Artistas Resaltantes
Diciembre 1924	Revista de cuadros nacionales	Teatro Forero	-
Diciembre 1924	Caminos de luz	Teatro Forero	Compañía Villaespesa, autor Humberto del Águila
Enero 1925	Sonámbulos	Conservatorio Nacional de Música	Director Vicente Stea

Fuente: Elaboración propia.¹¹⁵

1.4 Percepciones después del centenario de 1924

Oficialmente la única obra presentaba por el Estado para el centenario *El Sol de Ayacucho* fue comentada como un éxito inmediato a través de la prensa. La inversión en vestuarios y música, la caracterización actoral así como la prosa de Villaespesa fue reconocida como prolija casi unánimemente por la crítica escrita.

Sin embargo incluso en estas reseñas no faltaron salvedades permitidas para justificar en la asistencia irregular en el teatro Forero en su mes de presentación. Problemas como la pesadez de algunas escenas y algunos momentos demasiado melodramáticos no fueron bien percibidos por un público acostumbrado al humor de los sainetes. La prensa

¹¹⁵ Para la elaboración de este cuadro se usaron los periódicos mencionados en el párrafo anterior.

minimizó este recibimiento por el mal hábito del asistente limeño, la poca experiencia de dirección de Villaespesa así como el corto tiempo que tuvo para prepararla. De todas maneras aunque esta obra se presentó continuamente en el Forero hasta fin de año no volvió a tener una audiencia considerable como la noche de su estreno (Diario *El Tiempo*, 13 de diciembre de 1924).

Esta poca asistencia al arte dramático no se alteró después del centenario. Sin embargo para los empresarios teatrales el centenario presentó una oportunidad para oficializar espectáculos públicos de menor inversión para las tablas como proyecciones fílmicas al aire libre,¹¹⁶ las conferencias, los recitales y declamaciones poéticas. La relevancia del poeta José Santos Chocano y su rentabilidad en escena hizo que los oradores tan presentes en el quehacer político tuvieran más oportunidades en estos locales, lo que podría propiciar nuevas formas de entretenimiento y de divulgación de ideas en los años posteriores.¹¹⁷ Por otro lado las empresas teatrales contaban ahora con un antecedente de relación directa con el gobierno y un mecenazgo público, por lo que ante estas oportunidades recibidas, mientras se recibiese apoyo estatal, el problema de la irregular asistencia al arte dramático no fue prioritario.

Las opiniones fuera de la prensa oficial sobre *El Sol de Ayacucho* fueron ceremoniales y escuetas. Por ejemplo Rogelio Sotela, delegado diplomático de Costa Rica presente en el centenario — y quien no dejó de alabar el desarrollo de estas ceremonias—

¹¹⁶ El 10 de diciembre de proyectaría una película en la avenida Grau para la vista pública. Para mayor información véase ¡Y llegó el Centenario! *Los festejos de 1921 y 1924 en la Lima de Augusto B. Leguía* de Juna Luis Orrego Penagos.

¹¹⁷ Los conferencistas tuvieron algunas presentaciones en el ámbito artístico para exponer sus ideales a través de arte en 1924; un ejemplo está registrado en el diario La Prensa de 30 de noviembre de 1924 (segunda edición) con la feminista Paquita Escribano.

, comentó que las intenciones de acercar la figura de Bolívar a la de Leguía tuvieron cierto patetismo en esta obra. Se abstuvo a dar mayores juicios sobre ella aunque “El autor de Aben - Humeya estaba obligado a escribir drama sobre un asunto heroico, y él es más un poeta lírico.” (Sotela, 1827, p. 84)

De todas maneras fue necesario para los planes de Leguía que el centenario sea recordado como un evento más exitoso que el primero. Con la mayoría de instituciones involucradas y sus medidas autoritarias sobre la prensa, señaló este centenario como uno de los mejores organizados, el más prolífico para las relaciones exteriores. Una de las pruebas del reforzamiento público fue la entrega de la Medalla conmemorativa de la celebración del primer centenario de la batalla de Ayacucho por parte del Parlamento (Diario *La Prensa*, 22 de diciembre de 1924). De este modo el centenario de 1924 se volvió un título para mantenerse en el poder así como el de 1921 lo fue para apoyar sus reformas constitucionales (Ortemberg, 2016).

Sin embargo el centenario en general tuvo una recepción fría, pues la coyuntura social no se vio alterada a corto plazo a favor del Oncenio y retornó a los conflictos usuales a pesar de las festividades. Asimismo ya se mencionó el desgaste público para sostener los centenarios por la clase baja, representado por los trabajadores independientes y obreros en general, sin ser partícipes directos por su falta de medios (Diario *El Tiempo*, 2 de noviembre de 1924). Los pedidos para recibir gratificaciones por parte de las empresas con apoyo del Estado no recibieron respuesta (Diario *La Prensa*, 26 de noviembre de 1924), por lo que el problema social y sindical mantuvo sus manifestaciones en el territorio. La prensa sindical volvió a señalar que estas festividades sólo se enfocaron en la clase media y alta de Lima, así como para los extranjeros (Revista *El Obrero Textil*, segunda quincena

de diciembre de 1924). El recuerdo de las reelecciones de 1924 aún estaba presente, así como la oficialización del autoritarismo de Leguía con su reelección, por lo que en 1925 se previó un mayor desarrollo de los movimientos sociales con acuerdos entre la oposición y una futura caída del régimen.

*

*

*

En síntesis lo obtenido con el centenario de 1921 no duró lo suficiente para el control político de Leguía. Actos como la posesión de la prensa tradicional, la represión provincial o la expulsión de sus opositores políticos mermaron la confianza que se tuvo inicialmente en su gobierno. Finalmente la forzada reelección de 1924 demostró sus intenciones autoritarias y propició el malestar social, por lo que se hizo necesario reafirmar la construcción de una nación unitaria con los ideales de la Patria Nueva a través de actos como el centenario de Ayacucho de 1924. Además la expansión de la ciudad que continuó desde el centenario anterior hizo que la actividad limeña pueda reconocer al gobierno en nuevas calles, avenidas y barriadas.

Por su lado, el negocio del teatro dejó de lado los rasgos coloniales que se mantuvieron en el medio, como la búsqueda de óperas o la atención del público de elite para servir como un lugar de exhibición de poderes. Los primeros cambios registrados en 1921 evolucionaron para 1924 demostrando estas características: 1) aceptación de nuevas propuestas en su espacio como el Cinema, 2) la asociación de locales en pocas empresas de entretenimiento para un control de nuevos espacios, 3) evolución de los teatros en salas de exhibición, más acordes a la modernidad y con menos inversión. Estas características

por su cuenta generaron más beneficios de estabilidad por lo que en 1924 la multiplicación de espacios de entretenimiento dejó de ser un problema para ser parte de la propuesta.

Fuera del ámbito empresarial, las compañías artísticas continuaron su producción de comedias de temática libre con irregular asistencia, aunque generando algunos éxitos. Siendo ahora solo una opción de diversión pública sus funciones se distanciaron entre sí. Sin embargo, en el contexto de la crisis que vivía Leguía luego de su reelección se recurrió a ella para presentar una obra que legitime sus intenciones: *El Sol de Ayacucho*. Así sumó al teatro en sus intenciones de divulgación de la Patria Nueva.

El centenario de Ayacucho se dio con dos objetivos: 1) Reducir las críticas a la Patria Nueva recurriendo al reforzamiento de la identidad nacional y 2) Mantener las muestras de modernidad para los extranjeros y asegurar la fraternidad americana. Ambas características fueron importantes por la coyuntura y se reforzaron desde 1923. Ya en 1924 el desarrollo de este centenario fue más ordenado que el anterior y contó con mayor participación de entidades públicas y privadas. El teatro solo esperó de ella mantener sus recientes cambios de negocio y experimentar en el proceso, por lo que el pedido de hacer un drama nacional para la ocasión no alteró su propuesta habitual de sainetes y revistas para esta temporada.

Luego del centenario los resultados no afectaron los problemas internos como lo esperaba el régimen ni calmaron las críticas. Más allá de los halagos habituales de la prensa y de la mayor inversión recibida, otros aspectos, como el desgaste social para preparar los centenarios, hicieron que el centenario fuese un evento de fugaz recuerdo en la crisis social del país. En cuanto al teatro los cambios como la poca producción teatral y la relevancia

del cinema se mantuvieron, demostrando que el acuerdo con el Estado sólo funcionó a nivel empresarial y por aquella vez. Incluso los teatros volvieron a su frecuencia habitual luego de la semana del centenario. *El Sol de Ayacucho* tuvo sólo críticas ceremoniales siendo relevante solamente el día de su estreno.

CONCLUSIONES

Con el estudio de la relación entre el gobierno leguista y el negocio teatral en el contexto del centenario por la independencia, mediante las fuentes recopiladas en esta investigación, se obtuvieron las siguientes conclusiones:

- La industria del teatro limeño pasó por significativos cambios en las celebraciones por el centenario en 1921 y 1924. En el primer aniversario (1921) el negocio buscaba volver a ser un centro para la exhibición de poderes públicos para mantener rentable el negocio, enfocándose en detalles como la experiencia de asistencia del público. En el segundo aniversario (1924) por el contexto se habían desarrollado como locales de libre espectáculo, donde el arte dramático pasó a segundo plano hasta ser relevado socialmente por el cine. Los teatros para mantenerse en el medio necesitaron de un público exclusivo de élite frecuente, que permita mayor producción en sus obras teatrales e ingresos suficientes para estar en el medio. Los

nuevos personajes importantes en el teatro, como los empresarios o los inspectores de espectáculos, condicionarían su desarrollo.

- El gobierno leguista fue descompuesto alrededor de las festividades por el centenario de la independencia. De este modo se ve que el objetivo principal en ellos fue el agasajo a los embajadores extranjeros mientras se buscaba obtener respaldo político público. Las dos fechas oficiales de esta celebración (1921 y 1924) fueron límites manejados por Leguía para concentrar las festividades en su mandato, por lo que pudo tener mayor disposición para el proyecto de su gobierno llamado la Patria Nueva. Con el respaldo brindado a todo lo que genere una imagen de nación unida, moderna y cosmopolita, otros aspectos como el teatro tuvieron que desarrollarse independientemente. Debido a que el Estado de Leguía recién estaba consolidando sus funciones en ambas fechas mencionadas, estas festividades se caracterizaron por buscar la consolidación del poder público alrededor de su figura.
- Específicamente el centenario de 1921 tuvo un transcurso improvisado y mal desarrollado, reflejado tanto en las responsabilidades estatales como en los negocios específicos como el teatro. Este negocio no podría mantener su estatus de entretenimiento elitista por lo que la crisis lo llevaría a experimentar cambios de propuestas en el futuro. Con el auspicio del Estado sólo se produjeron 3 obras extranjeras del momento en el teatro más exclusivo, el Forero. De todas maneras el centenario fue interpretado como exitoso según el Estado.
- En 1924 el aumento de conflictos sociales por el autoritarismo del régimen hizo que el centenario reforzase la búsqueda de respaldo popular. El teatro estaba

experimentando cambios con sus condiciones privadas, siendo el más relevante la conglomeración de diversos locales bajo una empresa de espectáculos. En este sistema, el arte dramático se dejó de lado para presentar otras propuestas más financiables en los repertorios como el cinema. El Estado recurrió a la intervención de instituciones particulares para conseguir respaldo político, y entre ellos el teatro para producir una obra como *El Sol de Ayacucho*. A pesar de esto último, las nuevas condiciones en el negocio del entretenimiento se mantuvieron. Este centenario no logró suficiente aceptación como la primera.

- Gracias a los centenarios se ve que el Estado leguista tuvo un interés superficial para relacionarse con el negocio teatral. Siguiendo el proyecto de la Patria Nueva se interesó en él para la promoción de una competencia modernista como la creación de nuevos locales. La obra de 1924 fue una circunstancia ocasional. Más allá de estos actos hubo incomprensión, y ausencia de respaldo y falta de reconocimiento de los potenciales del teatro. Por su lado, el teatro se desarrolló bajo sus condiciones, acomodándose al nuevo mercado de impulso empresarial y buscando profesionalización del entretenimiento. Para ello terminó reduciendo la participación del arte dramático en la sociedad limeña, asumiendo al costumbrismo tardío como el único género rentable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes de archivo

Archivo del Concejo Provincial de Lima – Biblioteca Municipal de Lima

Documentos de la dirección general de la Guardia Civil (1924)

Informes de inspección de 1921 y 1924

Proyecto de Reglamento de Teatros, Conciertos, Cinemas, Circos y Representaciones

Coreográficas - Año 1919

Periódicos

Cultura Peruana (1924)

El Comercio (1921 y 1924)

El Obrero Textil (1921 y 1924)

El Tiempo (1921 y 1924)

La Crónica (1921 y 1924)

La Prensa (1921 y 1924)

La Tribuna (junio de 1931)

Mundial (1921 y 1924)

Revista de Bellas Artes (1921)

Variedades (1921 - 1924)

Fuentes publicadas

Abril de Vivero, P. (1922). La literatura peruana (The literature of Peru). En *El Perú en el centenario de su independencia. (Peru in the first centenary of Independence)* (213 – 223). Berlín: Societé de Publicité Sud Americaine Monte Domecq' and Cie Ltd.

Delgado, L. H. (1938). *Comentarios históricos. Cuaderno primero: Manuel Ascencio Segura y el teatro peruano*. Lima: Editores publicistas American Express Ltd.

El Mundial. Número especial por el centenario de la independencia del Perú. (1921). Lima: La Opinión Nacional.

Gay, V. (1925). *En el imperio del sol. En torno a los orígenes y formación del Perú moderno en el centenario de la batalla de Ayacucho*. Madrid: Blass, S. A. Tipográfica.

Wagner, J. (1921). *Lima en el primer centenario de la independencia del Perú. MDXXXV – MCMXXI*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.

Sotela, R. (1927). *Crónicas del centenario de Ayacucho*. San José, Costa Rica: Imprenta María V. de Lines.

Villaespesa, F. (1925). *El Sol de Ayacucho*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.

Libros y artículos

- A. Laos, C. (1929). *Lima. “La ciudad de los Virreyes” (El libro peruano). Bajo el alto patronato del Touring Club Peruano. 1928 – 1929*. Lima: Editorial Perú.
- Alegría, A. (2000). *Teatro peruano y sociedad contemporánea*. Presentado en El Perú en los albores del siglo XXI 2, Lima.
- Araujo, K. (2015). Jochamowitz y el sujeto de la modernización: Ideales, construcciones y tensiones a inicios del siglo XX. En *Autobiografía del Perú Republicano. Ensayos sobre historia y la anarquía del yo* (pp. 159-188). Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Aristóteles. (1974). *La poética*. Madrid: Gredos.
- Balandier, G. (1994). *El poder en escenas: De la representación del poder al poder de la representación*. Buenos Aires: Paidós Ibérica S. A.
- Balta Campbell, A. (2001). *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- Basadre, J. (1983). *Historia de la República del Perú 1822 – 1933 Tomo IX y XI*. Lima: Editorial Universitaria.
- Benjamín, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Burga, M. y Flores Galindo A. (1991). *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Lima: RIKCHAY PERÚ.
- Cantuarias Acosta, R. A. (2002). *Teatro y sociedad en Lima 1840 - 1930* (Tesis de Magíster). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Carbone, G. (1991). *El cine en el Perú (1897 – 1950): Testimonios*. Lima: Centro de Investigación en Comunicación Social de la Universidad de Lima.

- Casalino, C. (2006). Centenario de la Independencia y el próximo Bicentenario: Diálogo entre los Próceres de la nación, la «Patria Nueva» y el proyecto de comunidad cívica en el Perú. *Investigaciones Sociales*, 10(17), 285-309.
- _____ (2017). *Centenario: Las celebraciones de la Independencia 1921-1924*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Castillo Sánchez, W. (2014). *Lámparas y telones en los patios santiaguinos. Memoria colectiva de las veladas literario musicales en Santiago de Chuco 1900 - 1995*. Trujillo: Editorial Universitaria - Universidad Nacional de Trujillo.
- Chaupis Torres, J. (2015). Patria y nación: Leguía durante el centenario de la Batalla de Ayacucho. *Investigaciones sociales*, 19(34), 131-141.
- Contreras, C., & Cueto, M. (2018). *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad del Pacífico.
- Cosamalón, J. (1996). La «unión de todos»: Teatro y discurso político en la independencia, Lima 1820-21. *Apuntes*, 39(2), 129-143.
- Del Acebo Ibáñez, E. (2006). *Diccionario de Sociología*. Buenos Aires: Claridad.
- Díaz Alonso, José Francisco (2017). *La recepción crítica de la obra de Francisco Villaespesa*. España: Editorial Universidad de Almería.
- Di Franco Ochoa, C. (2016). *Un palacio para el presidente: El salón Ayacucho (1924) identidad y nación en el mecenazgo artístico de Augusto B. Leguía* (Tesis de Magíster). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

- Drinot, P. (2018). Introducción: La Patria Nueva de Leguía a través del siglo XX. En *La Patria Nueva: Economía, sociedad y cultura en el Perú (1919 – 1930)* (pp. 1-34). Lima: A contracorriente.
- Duvignaud, J. (1981). *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Flores Ledesma, M. (2011). Mármol y nación: Monumentos urbanos en el centenario de la independencia del Perú 1921 (1921-1924). *TRIM*, 3, 133-147.
- Gargurevich Regal, J. (1991). *Historia de la Prensa Peruana (1594 - 1990)*. Lima: La Voz Ediciones.
- Goody, J. (1999). *Representaciones y contradicciones. La ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad*. Barcelona: Paidós Básica.
- Guerra, F.-X. (1992). *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Madrid: Editorial MAPFRE.
- Gutiérrez, R. (2006). Las celebraciones del centenario de las independencias. *Apuntes*, 19(2), 176-183.
- Hamann Mazuré, J. (2011). *Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima 1919 – 1930* (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona, Barcelona.
- Hiatt, W. (2018). Cielo azul, nubes oscuras: La educación de la aviación y la desorientación de la modernidad durante el “Oncenio” de Leguía. En *La Patria Nueva: Economía, sociedad y cultura en el Perú (1919 – 1930)*. Lima: A contracorriente.
- Hobsbawm, E. (1998). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.
- Itier, C. (1995). *El teatro quechua en el Cuzco. Tomo I y II*. Lima: Instituto Francés de Estudios andinos y Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de las Casas”.

- Klarén, P. (2004). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ledezma Meneses, G. G. (2006). Chile en el primer centenario de la independencia en 1910: Identidad y crisis moral. *Historia y Espacio*, 2(26), 7-39.
- Lemperiere, A. (1995). Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910 – 1921): De la historia patria a la antropología cultural. *HMex*, 45(2), 317-352.
- Leonardini, N. (2009). Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 185(740), 1259-1270.
- Macera, P. (1991). *Teatro peruano, siglo XIX*. Lima: Seminario de Historia Rvral Andina.
- Malca Vargas, M. M. (2008). *La gente dice que somos teatro popular: Referentes de identidad en la práctica teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana* (Tesis de Licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Martuccelli Casanova, E. (2008). Lima, capital de la Patria Nueva: El doble Centenario de la Independencia en el Perú. *Apuntes*, 19(2), 256-273.
- Milla Batres, C. (1986). *Diccionario Histórico y biográfico del Perú Siglo XV – XX. Tomo II y IV*. Lima: Editorial Milla Batres S. A.
- Mücke, U. (2015). Auto escritura e historia en el Perú republicano. En *Autobiografía del Perú Republicano. Ensayos sobre historia y la anarquía del yo* (pp. 9-44). Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Muñoz Cabrejo, F. (2001). *Diversiones públicas en Lima 1890 – 1920. Experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Núñez, E. (1965). *La literatura peruana en el siglo XX (1900 – 1965)*. México: Editorial PORMACA, S. A. de C. V.

- Núñez Gorriti, V. (2011). *El cine en Lima 1897 - 1929*. Lima: Concejo Nacional de cinematografía CONACINE.
- Orrego Penagos, J. L. (2014). *¡Y llegó el Centenario! Los festejos de 1921 y 1924 en la Lima de Augusto B. Leguía*. Lima: Titanium Editores.
- Ortemberg, P. (2016). Los centenarios de 1921 y 1924 desde Lima hacia el mundo: Ciudad capital, experiencias compartidas y política regional. En *La independencia peruana como representación. Historiografía, conmemoración y escultura pública* (135-166). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Peirano Falconi, L. (2006). *Una memoria del teatro (1964-2004)* (Tesis doctoral). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Pulgar Vidar, J. (2008). Discriminación en blanco y negro. En *Lima a través de la prensa* (pp. 52-82). Lima: Luis Daniel Morán Ramos.
- Quiroz Ávila, R. (2009). Cuatro obras sobre la Guerra del Pacífico en el teatro peruano. *Desde el Sur*, 1(2), 315-335.
- Raúl Gallo, B. (1968). *El teatro y la política*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. S. A.
- Rengifo Carpio, D. C. (2005). *El poder y la función ideológica del teatro durante el leguismo: El reestreno de la ópera Ollanta* (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- _____ (2015). El teatro en Lima durante los primeros años de la posguerra: 1883 – 1888. En *Actas del 2do. Congreso de Historia y Cultura. Seminario de Historia Rural Andina* (pp. 151 – 184). Lima: Seminario de Historia Rural Andina – Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

-
- (2018). *Le théâtre historique et la construction de la nation: Essor, crise et résurgence: Lima 1848 - 1924*. Francia: Université Rennes 2.
- Ricketts Sánchez - Moreno, M. (1996). *El teatro en Lima y la construcción de la nación republicana 1820 - 1850* (Tesis de Licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Rivera Saavedra, J. (2007). *Apuntes para una historia del teatro peruano*. Lima: Fondo Editorial Universidad Alas Peruanas.
- Saavedra Mejía, E. H. (2018). *Legitimación de los pintores en el campo pictórico de Lima* (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Sarkisyanz, E. (2006). Temblor en los andes: Siglo XIX – XX. En *Nación e identidad en la historia del Perú* (pp. 128-171). Lima: Academia de la Historia del Perú Andino.
- Silva Santisteban, R. (2002). *Antología General del teatro peruano V. Teatro Republicano. Siglo XX-1*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú y BBVA Banco Continental.
- Teatro municipal de Lima. Del sueño a la realidad*. (2018). Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Valenzuela Saldaña, E. M. (2016). *Gestión del patrimonio siniestrado: Caso del Teatro Municipal de Lima* (Tesis de Magíster). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Valladares Chamorro, O. (2012). *Inmigrantes chinos en Lima: Teatro, identidad e inserción social. 1870 – 1930* (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

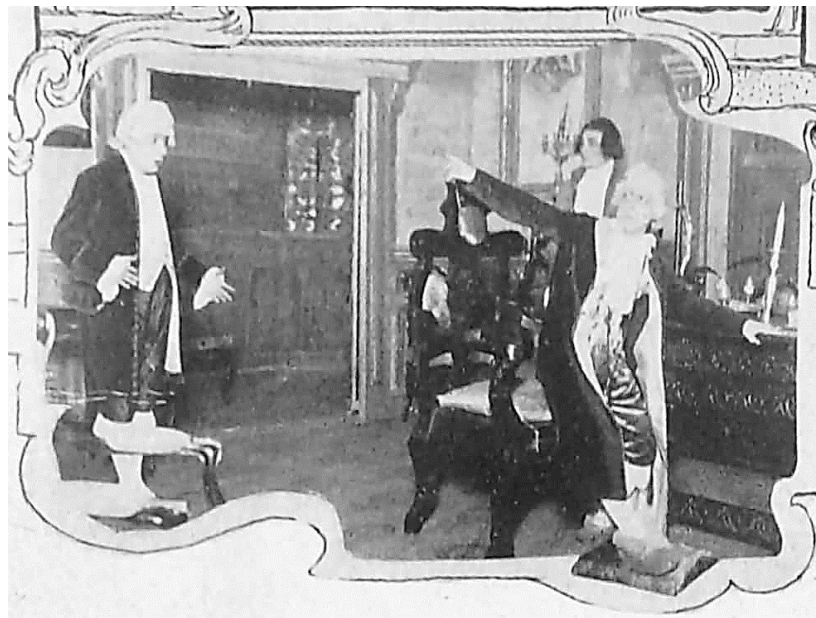
- Valverde, B. (2008). *Celebración del centenario de la independencia (1821 – 1921): Edición facsimilar* (2.^a ed.). Lima: Editorial San Marcos.
- Vara Marín, L. H. (2017). Construcción de la idea de nación: Del Costumbrismo a los inicios de una conciencia nacional. *Summa Humanitatis*, 9(2), 13-52.
- Vega Salvatierra, Z. E. (2006). *Vida musical cotidiana en Arequipa durante el Oncenio de Leguía (1919 - 1930)*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- Von Bischoffshausen, G. (2018). *El teatro popular en Lima. Sainetes, zarzuelas y revistas 1890 - 1945*. Lima: Máquina de ideas.
- Wilson, F. (2018). Leguía y la política indigenista: Movilizaciones alrededor de la ciudadanía indígena, décadas de 1910 a 1930. En *La Patria Nueva: Economía, sociedad y cultura en el Perú (1919 – 1930)*. Lima: A contracorriente.
- Yori, A. (1990). *Breve historia de los teatros municipales*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Zapata Villamil, M. I. (2013). *La opinión pública en el centenario de la independencia: Los casos de Colombia y México*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

ANEXOS

Fotografías



*Ilustración 1: Tito Schipa y Rosina Storchio, los intérpretes de **Manon**.
Fuente: Bettocchini para Mundial, 15/07/1921.*



*Ilustración 2: Escena de **La calesa de la Perricholi** en el teatro Colón.
Fuente: Variedades, 27/09/1924.*



Ilustración 3: Aspecto de la Plaza San Martín después de su inauguración.

Fuente: Celebración del centenario de la independencia (1821–1921); Edición facsimilar.



Ilustración 4: Sala del teatro Forero

Fuente: Archivo Histórico Riva Agüero <http://ira.pucp.edu.pe/archivo-historico-riva-aguero/colecciones/leguia/>



Ilustración 5: Ollanta en el Callao con el maestro Vallerriestra, Padovani y Rosina Storchio.

Fuente: Variedades, 3/09/1921.



Ilustración 6: Balcón de honor del teatro Forero (1924).

Fuente: Archivo Histórico Riva Agüero <http://ira.pucp.edu.pe/archivo-historico-riva-aguero/colecciones/leguia/>



*Ilustración 7: Actores y Actrices que interpretaron el drama lírico **El Sol de Ayacucho** (1924).*

Fuente: Archivo Histórico Riva Agüero <http://ira.pucp.edu.pe/archivo-historico-riva-aguero/colecciones/leguia/>



Ilustración 8: Escena teatral en el teatro Forero (1924).

Fuente: Archivo Histórico Riva Agüero <http://ira.pucp.edu.pe/archivo-historico-riva-aguero/colecciones/leguia/>

Gran Teatro Forero

Temporada Oficial Centenario

Empresa: **A. BRACALE**

Compañía Opera Italiana de Adolfo Bracale

DONDE FIGURAN LAS ESTRELLAS DEL ARTE LIRICO

Tito Schipa, Rosina Storchio, Gabriela Besanzoni, G. Danise

ELENCO ARTISTICO

TENORES—Tito Schipa, Manuel Salazar, Julián Mario
SOPRANOS—Rosina Storchio, M. Santillan, Magda Rossi, Elisa Paggi, E. Didur
MEDIQ SOPRANOS—Gabriela Besanzoni, Rhea Toniolo
BARITONOS—Giuseppe Danise, Eduardo Faticanti, Mario Valle
BAJOS—Vincenzo Bettoni, Umberto Arcelli, Antonio Nicolich
BAJO COMICO—Giuseppe La Puma

MAESTRO DIRECTOR Y CONCERTADOR: CAV. ALFREDO PADOVANI

MAESTROS SUSTITUTOS — Amadeo Ferrer, Guillermo D. Soriento
MAESTRO DEL CORO—Attico Bernabini
DIRECTOR DE ESCENA — Arturo Spelta

SEGUNDAS PARTES UTILITE—Aurelia Zonzini, María Alemanni, Amadeo Civali, Armando Finzi, G. Zonzini, Lodovico Olivero

40 Coristas—50 Profesores de orquesta—12 Bailarinas

REPERTORIO

Isabeau, Amleto, Esclava, Manon de Massenet, Linda de Chamounix, Tosca, Sonámbula, Traviata, Butterfly, Otello, Marta, Lucia, Carmen, Favorita, Ballo in Maschera, Rigoletto, Aida, Gioconda, Barbero.

Repertorio Español—La Dolores, Marina, Maruxa.

DEBUT: PRIMERA DECENA DE JULIO

<p>Abono á 16 funciones nocturnas, que se efectuarán del día 8 de julio al 31 de julio, con los siguientes precios:</p> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td>Reja y Palcos con 4 entradas</td> <td style="text-align: right;">Lp. 160.0.00</td> </tr> <tr> <td>Platea con entrada</td> <td style="text-align: right;">24.0.00</td> </tr> <tr> <td>Galería de primera fila, con entrada</td> <td style="text-align: right;">18.0.00</td> </tr> <tr> <td>Galería otras filas, con entrada</td> <td style="text-align: right;">16.0.00</td> </tr> <tr> <td>Galería Alta, primera fila, con entrada</td> <td style="text-align: right;">8.4.00</td> </tr> <tr> <td>Galería Alta, otras filas, con entrada</td> <td style="text-align: right;">4.8.00</td> </tr> </table>	Reja y Palcos con 4 entradas	Lp. 160.0.00	Platea con entrada	24.0.00	Galería de primera fila, con entrada	18.0.00	Galería otras filas, con entrada	16.0.00	Galería Alta, primera fila, con entrada	8.4.00	Galería Alta, otras filas, con entrada	4.8.00	<p>Abono á 10 funciones nocturnas, que se efectuarán del día 8 de julio hasta el 23 de julio, á los siguientes precios:</p> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td>Reja y Palcos con 4 entradas</td> <td style="text-align: right;">Lp. 100.0.00</td> </tr> <tr> <td>Platea con entrada</td> <td style="text-align: right;">15.0.00</td> </tr> <tr> <td>Galería de primera fila, con entrada</td> <td style="text-align: right;">12.0.00</td> </tr> <tr> <td>Galería otras filas, con entrada</td> <td style="text-align: right;">10.0.00</td> </tr> <tr> <td>Galería Alta, primera fila, con entrada</td> <td style="text-align: right;">4.0.00</td> </tr> <tr> <td>Galería Alta, otras filas, con entrada</td> <td style="text-align: right;">3.0.00</td> </tr> </table>	Reja y Palcos con 4 entradas	Lp. 100.0.00	Platea con entrada	15.0.00	Galería de primera fila, con entrada	12.0.00	Galería otras filas, con entrada	10.0.00	Galería Alta, primera fila, con entrada	4.0.00	Galería Alta, otras filas, con entrada	3.0.00	<p>Abono á 6 funciones nocturnas, que se efectuarán del día 23 de julio hasta el 31 de julio, á los siguientes precios:</p> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td>Reja y Palcos con 4 entradas</td> <td style="text-align: right;">Lp. 100.0.00</td> </tr> <tr> <td>Platea con entrada</td> <td style="text-align: right;">15.0.00</td> </tr> <tr> <td>Galería de primera fila, con entrada</td> <td style="text-align: right;">12.0.00</td> </tr> <tr> <td>Galería otras filas, con entrada</td> <td style="text-align: right;">10.0.00</td> </tr> <tr> <td>Galería Alta, primera fila, con entrada</td> <td style="text-align: right;">4.0.00</td> </tr> <tr> <td>Galería Alta, otras filas, con entrada</td> <td style="text-align: right;">3.0.00</td> </tr> </table>	Reja y Palcos con 4 entradas	Lp. 100.0.00	Platea con entrada	15.0.00	Galería de primera fila, con entrada	12.0.00	Galería otras filas, con entrada	10.0.00	Galería Alta, primera fila, con entrada	4.0.00	Galería Alta, otras filas, con entrada	3.0.00
Reja y Palcos con 4 entradas	Lp. 160.0.00																																					
Platea con entrada	24.0.00																																					
Galería de primera fila, con entrada	18.0.00																																					
Galería otras filas, con entrada	16.0.00																																					
Galería Alta, primera fila, con entrada	8.4.00																																					
Galería Alta, otras filas, con entrada	4.8.00																																					
Reja y Palcos con 4 entradas	Lp. 100.0.00																																					
Platea con entrada	15.0.00																																					
Galería de primera fila, con entrada	12.0.00																																					
Galería otras filas, con entrada	10.0.00																																					
Galería Alta, primera fila, con entrada	4.0.00																																					
Galería Alta, otras filas, con entrada	3.0.00																																					
Reja y Palcos con 4 entradas	Lp. 100.0.00																																					
Platea con entrada	15.0.00																																					
Galería de primera fila, con entrada	12.0.00																																					
Galería otras filas, con entrada	10.0.00																																					
Galería Alta, primera fila, con entrada	4.0.00																																					
Galería Alta, otras filas, con entrada	3.0.00																																					

NOTA.—Los precios del Abono sufrirán el recargo del 10 por ciento por impuesto municipal.

Se llama la atención del público que el abono a las 16 funciones se cerrará definitivamente la antevíspera de la llegada de la compañía que se supone sea el 7 de julio; y que sólo después de este abono se abrirá el de las 10 funciones, que se cerrará el día del debut. El abono a las 6 funciones finales correspondiente a las FIESTAS PATRIAS se abrirá el día 20 de julio.

El abono está abierto en la casa de los señores García Hnos.

1917.

Ilustración 9: Publicidad de la temporada oficial por el Centenario del teatro Forero para 1921.

Fuente: El Comercio, 28 de junio de 1921.

Empresa de Teatros y Cinemas Ltda.

PROGRAMAS PARA HOY
LUNES 8 DE DICIEMBRE
DE 1924

TEATRO EXCELSIOR

Matinée, "Padres, educad á vuestros hijos", con Wesley Barry (gran éxito). — "El rajah" (Harold).

Vermouth y noche, Paquita Escibano (Nuevas canciones). — "El aguilucho" (L'Aiglon).

CINEMA TEATRO

En función permanente de 3 á 12 p. m., monumental programa cómico, "El montecato", con Carlitos Chaplín. — "Barro y arena", con Stan Laurel. — "Mucho nervio" (Universal). — Revista Pathé de actualidades mundiales.

CINEMA DEL PUEBLO

Vermouth y noche, "El despreciado" (estreno Universal).

CINE OMNIA

Vermouth y noche, "La dama enmascarada", con la encantadora Natalia Kovanko (estreno).

TEATRO VICTORIA

Vermouth y noche, "Carlos el remachador" (10, 11 y 12 series), con Charles Hutchinson.

CINE LA MUTUA

Vermouth y noche, "En las garras del águila" (7, 8 y 9 series), con Fred Thompson.

TEATRO IDEAL CALLAO

Matinée, festival cómico con Agapito.

Vermouth y noche, "Carlos el remachador" (13, 14 y 15 series), con Charles Hutchinson.

CINE IDEAL CALLAO

Matinée, programa cómico con Agapito.

Vermouth y noche, "Padres, educad á vuestros hijos", con Wesley Barry (gran estreno).

CINEMA TEATRO BARRANCO

Vermouth y noche, colosal festival cómico, "Agapito conspira". — "Aguay y aguardiente". — Revista Pathé 56 y 57. — "Los bandidos".

26495.

*Ilustración 10: Publicidad para la Empresa Teatros y Cinemas Ltda.
Fuente: El Comercio, 8 de diciembre de 1924.*

TEATRO FORERO

Compañía de Dramas y Comedias FRANCISCO VILLAESPESA

TEMPORADA OFICIAL DEL CENTENARIO

— ABONO LIBRE A 10 FUNCIONES PARA ESCOGER EN 20 —

Vermouth o noche

PRECIO DE ABONO

PALCOS CON CUATRO ENTRADAS	S. 160.00
PLATEA	35.00
GALERIA	20.00

EN ESTOS PRECIOS ESTA COMPRENDIDO EL IMPUESTO MUNICIPAL

Precios por función

PALCOS CON CUATRO ENTRADAS	S. 20.00
PLATEA	4.00
GALERIA	2.50

Más el 10 por ciento de impuesto municipal.

El abono está abierto en el Palais Concert y se cerrará el sábado 29, a la 1 p. m. Debut
sábado 29, a las 9 y 30.

11842 6a. pag. nov. 26

Ilustración 11: Publicidad de la temporada oficial por el Centenario del teatro Forero para 1924.

Fuente: El Comercio, 8 de diciembre de 1924.

Dibujos

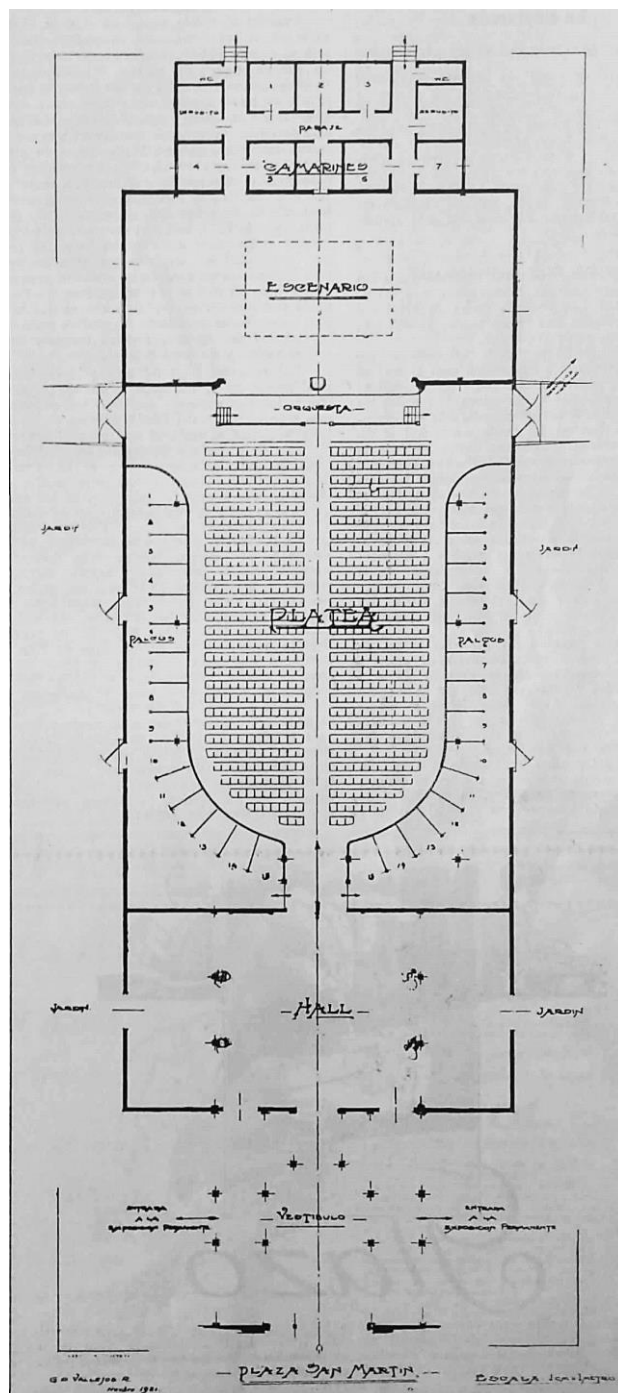


Ilustración 12: Plano de la sala de espectáculos del Cine – Teatro Mundial.
 Fuente: Mundial, 10 de diciembre de 1921.

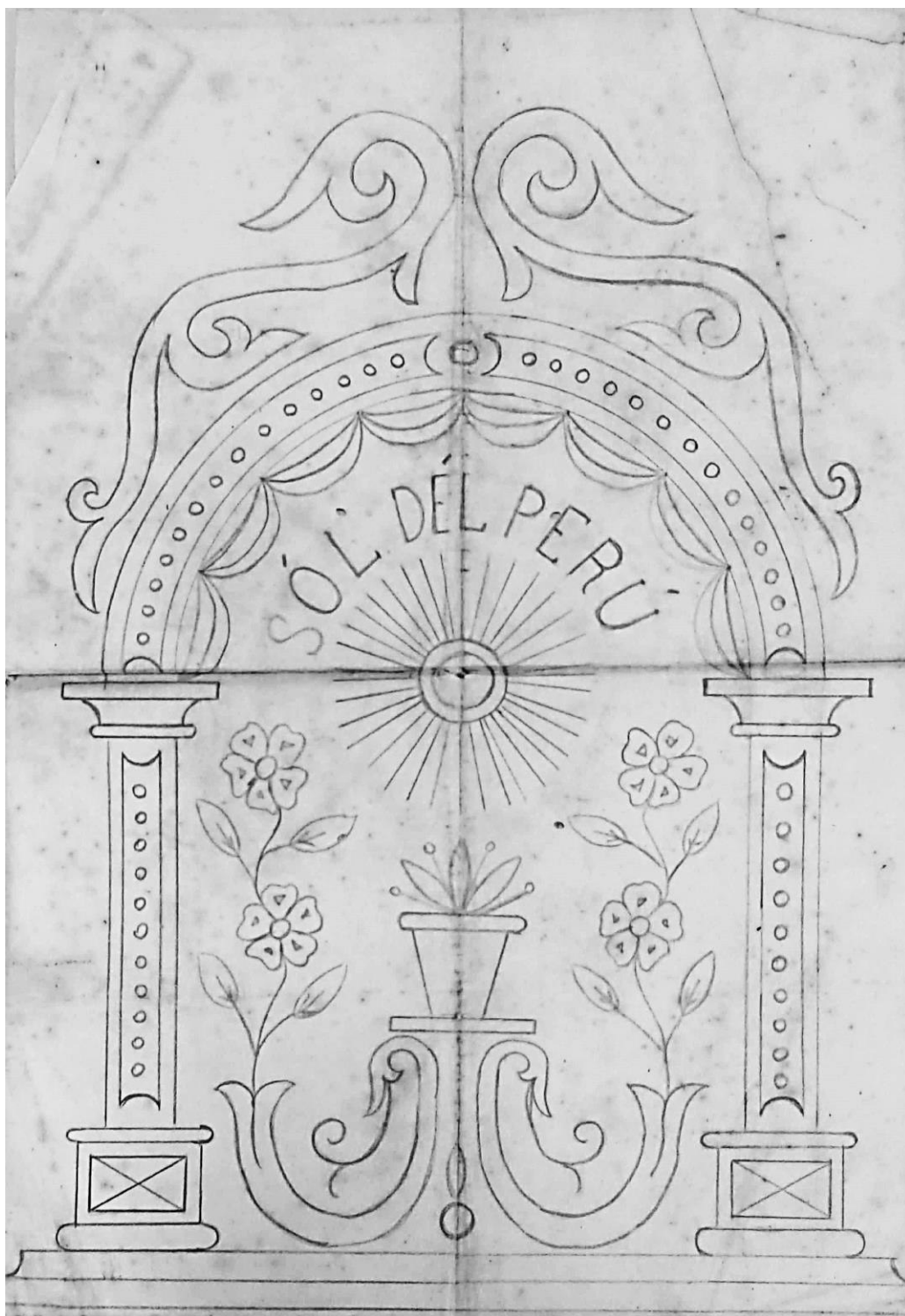


Ilustración 13: Detalle en el plano de las obras de pintura para los palcos oficiales de los teatros Forero y Municipal en 1921.

Fuente: Archivo del Concejo Provincial de Lima – Biblioteca Municipal de Lima.